

10.18132/LFZE.2015.2

JÁNOSI ANDRÁS

AZ
ARCHAIKUS MAGYAR
HEGEDŰJÁTÉK

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2015.2

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok

besorolású doktori iskola

AZ
ARCHAIKUS MAGYAR
HEGEDŰJÁTÉK

JÁNOSI ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Tartalomjegyzék

Bevezető	IV.
1. A magyar hegedűs hagyomány	1.
1.1. A magyar hegedűs hagyomány múltjának rövid áttekintése	2.
1.2. A magyar hegedűs hagyomány mely rétegének vizsgálatára szorítkozik jelen tanulmány?	7.
2. Az archaikus hegedűjáték hangzásának jellegzetességei	10.
2.1. Hangképzés, hangszín, hangminőség	10.
2.2. Dinamika a népzenei előadásban	11.
2.3. A hangsúlyozás	12.
2.4. A ritmus	14.
2.4.1. A hangsúlyozás és ritmizálás sajátos megoldásai	16.
2.4.1.1. A kontrahangsúlyozású játékmód	16.
2.4.1.2. A háttérritmusok hangsúlyozása	17.
2.4.1.3. Az aszimmetrikus hangsúlyozás	17.
2.5. Díszítmények	19.
2.5.1. A díszítmények jellemző fajtái	19.
2.5.2. A díszítmények megszólaltatásának az emberi beszéd, illetve az ének artikulációjához hasonlítható módja	20.
3. Az archaikus magyar hegedűjáték leírása	22.
3.1. A hegedű és a vonó tartása	22.
3.1.1. A hangszer tartása	23.
3.1.2. A vonó tartása	24.
3.1.2.1. A vonó kápájának marokra fogása	24.
3.1.2.2. A vonó pálcájának marokra fogása kápa fölött	24.
3.1.2.3. A vonó pálcájának marokra fogása kápánál	25.
3.1.3. A hangszer és a vonó jellegzetes tartásának gyakorlati jelentősége	25.
3.2. Az artikulációs rendszer.	28.
3.2.1. A vonókezelés	28.
3.2.1.1. A vonókezelés filozófiája és ennek alkalmazott lehetőségei	28.
3.2.1.2. Honnan származtatható a hang indításához szükséges indítónyomaték	29.

3.2.1.3. A jellegzetes hangképzés, a különleges hangszín és hangerő	30.
3.2.1.4. A csukló és az ujjak szerepe a vonóvezetésben, hangképzésben	31.
3.2.1.5. A vonókezelés eszköztára	32.
3.2.1.6. A vonó indításának módjai	32.
3.2.1.7. A vonóvezetés módjai	36.
3.2.1.8. Vonásmódok	38.
3.2.2. A bal kéz feladatai	50.
3.2.2.1. A hangszer tartása	50.
3.2.2.2. Húrsíkváltás	51.
3.2.2.3. Fekvésváltás	52.
3.2.2.4. Billentés (lefogás) és intonáció	55.
3.2.2.5. A díszítmények játéka	56.
3.2.3. A sajátos artikulációs rendszer jelentősége	64.
3.2.4. Az előadásmód azon jellegzetességei, amelyek a sajátos artikulációs rendszernek köszönhetők	65.
3.2.4.1. A vonókezelés szerepe a dallamok jellegzetes hangzásában	65.
3.2.4.2. Azon hangzási jellegzetességek, amelyekre a bal kéz sajátos játékmódja ad lehetőséget	74.
3.3. Játékmód és hangzás a zene értelmezésének tükrében	79.
3.3.1. A nép hangzásideáljának megvalósulása a hangszeres játékban, zenei megnyilvánulásainak mozgató rugói	79.
3.3.1.1. Hangképzés, hangminőség, hangszín, hangszínbeli változatosság	80.
3.3.1.2. Hangeffektusok alkalmazása	83.
3.3.1.3. A díszítmények hangzásának törvényszerűségei és ezek összefüggése a bal kéz játékmódjával	83.
3.3.1.4. A zenei kifejezés különleges eszközei	84.
3.3.1.5. A népzene előadásának általános jellemzői: az intonáció, a hangzás folytonossága, a monotónia	85.
3.3.1.6. Improvizáció a magyar népzeneben	87.
3.3.2. Az előadásmód jellegzetességei	87.
3.3.2.1. A dallamjáték ritmizálása és a tánc	88.
3.3.2.2. Az aszimmetrikus hangsúlyozás kiemelése	89.

3.3.2.3. Bizonyos különleges díszítési megoldások, valamint zenei effektusok hatása az előadás karakterére	90.
3.3.2.4. Lassú és mérsékelt tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok különféle játékmódjai, a játékmódok szerepe az előadás karakterében	91.
3.3.2.5. A közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok játékmódja	96.
4. Az archaikus hegedűjáték hagyományos feladatai	103.
4.1. A falusi ember és a zene kapcsolata	104.
4.2. A falusi muzsikusk és a hangszer kapcsolata	105.
4.3. A zene, mint a mindennapi élet tükörképe	106.
5. Miért érdekes az archaikus magyar vonószenei hagyomány	107.
6. Összegzés	115.
7. Függelék	
7.1. Az archaikus magyar hegedűjáték történeti stílusrétegeinek a különböző zenetörténeti korokkal való összevetése	117.
7.2. Képmelléklet	118.
7.3. Hangzó példák jegyzéke	128.
7.4. Bibliográfia	134.

Rövidítések

Hpt. – hangzó példatár (a példaként mellékelt hangfelvételek gyűjteménye)

J. A. – Jánosi András

J. A.: *MNE.* – Jánosi András: *A magyar népzene előadásmódja.* (Dunaszerdahely, Csemadok Művelődési Intézete, Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 45., 2009)

K.Sz.B. – Kürschner Sz.Béla

K.Sz.B.: *A hegedő.* – Kürschner Sz.Béla: *A hegedő. Vázlatok a középkori Magyarország húros és vonós hangszereinek történetéről és a magyar Igazság-hegedű.* Duisburg, 2002. (Kézirat, J. A.)

BEVEZETŐ

Bizonyára van, akiben a dolgozat címe kételyt ébreszt. Beszélhetünk-e egyáltalán magyar hegedűjátékról? És ha igen, mely kor vagy korszak előadói hagyományát nevezhetjük így? Még ha ezeken a kérdéseken, elfogadható választ kapva vagy remélve túl tesszük is magunkat, az archaikus megnevezés még mindig magyarázatra szorulhat.

A modern (olasz) hegedű és hegedűjáték kora újkori diadalútja a hangszer megalkotó Itáliából indult, a XIX. század elejére azonban a bécsi klasszikus szerzőknek köszönhetően Bécs lett Európa zenei központja. Nagy jövő előtt állt tehát a Bécsi Konzervatórium, amelynek ez idő tájt lett hegedűtanára a pesti születésű Rode tanítvány Böhm József. Egyedülálló pedagógiai pályáját dícséri számos kiváló tanítványa, akik között találhatjuk Georg Hellmesbergert, Jakob Dontot, Joachim Józsefet, Eduard Rappoldit (Joachim vonósnégyesének tagját), Reményi Edét, Ridley-Kohne Dávidot (Auer Lipót tanárát). Böhm és magyar tanítványai (Joachim, Auer, Hubay, Flesch) európai híré iskolákat teremtettek, amelyek hatása Európa és a világ zenei életében máig érezhető. Böhm iskolája és az ebből kinőtt hegedűs műhelyek világraszóló sikereinek egyik igen fontos, ha nem a legfontosabb oka az előzményekben kereshető. Nem a hangszeres zene szervezett oktatására gondolok, hiszen a XIX század eleji Magyarországon erről még nem beszélhetünk. Auer Lipót, aki 1851-ben Veszprémben kezdte hegedűtanulmányait később úgy emlékezett vissza tanulmányainak kezdetére, hogy Magyarországon a hegedű kivételesen megbecsült, nemzeti hangszernek számított.¹ Az ő tanárát, Ridley-Kohne Dávidot a Veszprém-megyei Ruzitska Ignác, a veszprémi káptalan zenekarának első hegedűse indította útjára, aki a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből című korabeli kiadványsorozat szerkesztője volt. Az eredetileg 15 füzetben közreadott dallamgyűjtemény, amely korabeli magyar táncdallamokat, verbunkosokat tartalmaz, a nép táncainak,

¹ Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből.* (Budapest: Hungarovox, 2002): 48.

tánczenéjének XVIII. század közepétől a magyar nemesség körében kialakult divatjáról tanúskodik.² A műzenei alkotásokon kívül ezen a zenei anyagon nőtt fel Auer Lipót is és a többi XIX. századi nagy magyar muzsikos is. Talán a kétféle hangszeres hagyomány külön sem vált élesen a kor magyar hegedűsei számára. Ezt igazolhatja az is, hogy például Bolyai Farkas, híres székelyföldi matematikust (1775-1856), aki kiváló hegedűs is volt, Bécsben átutazóban szívesen látták kamarazenész partnerként. Fia, a matematikus óriás Bolyai János (1802-1860) szintén kiváló hegedűs volt, Erdélyben ő játszott először Paganini műveket közönség előtt, de szüreti multságokon is szívesen muzsikált.³

A zene egyfajta hallható gesztusrendszer amely alkalmas más módon kifejezhetetlen érzéseink, gondolataink kifejezésére. Nyelvszerű, a nyelvvel analóg rendszer,⁴ amelynek kifejezőereje nagyban függ a nyelv, a zenei nyelv élő mivoltától, ahogyan a beszélt nyelv is. (Bár sokan tudnak ma is latinul, még sincs mai latin irodalom, latin költészet.) Az irodalmi nyelv a köznyelv finomabb, kifejezőbb, speciális formája, ami azonban nem létezhet köznyelv, nyelvi közélet nélkül. A műzenei (zenei irodalmi) nyelvhez is zenei köznyelvre van szükség ahhoz, hogy az ember, emberi közösségek mindennapi vagy akárcsak minden ünnepnap, egyéb módon ki nem fejezhető gondolatait, közlendőit megszólaltassa. Ilyen, a társadalom (a nép) által is ismert és használt zenei köznyelv Európában már évszázadok óta nincs, nálunk azonban a XVIII. század végén, XIX század elején még volt, (töredékesen, nyomokban még most is fellelhető) igaz, ezt a nép őrizte meg, főként a nép használatában volt, de maga a nemesség is közös kulturális kincsnek tartotta és élt vele. Az, hogy a XIX. századi magyar műzenei előadók oly nagy sikert arathattak, hogy a magyar hegedűiskola oly híressé válhatott, nem kis mértékben a nálunk még meglévő zenei köznyelvnek köszönhető. A nép, valamint a nemesség néppel együtt élő és érző része a zenei hagyomány köznyelvszerű használatával megőrizte, életben tartotta vagy ha úgy tetszik nem engedte feledésbe merülni a zenének az ember

² *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből, melyek fortepianóra alkalmaztattak Ruzitska Ignáz által.* Rakos Miklós (szerk.) (Budapest: Rakos Miklós, 1994)

³ Benkő András: *A Bolyaiak zeneelmélete. Bolyai Farkas zenészeti dolgozata. Bolyai János muzsika-tana.* (Bukarest: Kriterion, 1975): 13.

⁴ Robert Austerlitz: *Meaning in Music: Is Music Like Language and If So, How.* „*American Journal of Semiotics*” Vol. 2, No.3 (1983 I-II)

mindennapi életéből fakadó gesztusrendszerét, amely az ember legbensőbb érzéseinek, gondolatainak zenei jelekké való transzformálásáról gondoskodik. Joachimról írták, hogy úgy hegedült, olyan eleven, elemi kifejezőerővel, mint egy cigányprímás és ha meghallgatjuk az Auer Lipót játékaról készült eredeti felvételeket, ugyanezt mondhatjuk el róluk.⁵ Ők és magyar hegedűs kortársaik még a verbunkos zenén és az azt megszólaltató népi előadásmódon keresztül szívhatták magukba azt a zeneiséget, amely az emberi érzések gondolatok elemi erejű zenei jelekké alakításának képességével ajándékozta meg őket. Visszatérve a korábban felvetett kérdésre, akár a magyar hegedűiskola XIX. században kezdődő diadalútjára, akár az ehhez alapul szolgáló, a nép körében virágzó több száz éves hegedűs hagyományra tekintünk, jogos magyar hegedűjátékról, mint jellegzetességről, ha úgy tetszik hungarikumról beszélünk.

De mi indokolhatja az archaikus elnevezést. Az archaikus szó szűkebb értelemben a görög történelem egy bizonyos korszakát jelöli (Kr. e. VIII-VI. szd.), a különböző tudományágak azonban a szó tágabb értelmezését is használják. Károli Gáspár bibliafordításának nyelvezetét is archaikusnak nevezi az irodalomtudomány, a folklórtudomány pedig archaikus népi imádságokat is ismer.

Az archaikus hegedűjáték elnevezés egyrészt a szóban forgó játékmódnak a ma is használt európai hegedű kialakulása előtti eredetére utal (tehát ebből a szempontból történelem előtti időkre), másrészt az ősi, keleti vonósjátékkal való összevetés, az ahhoz való hasonlóság e vonós játék alapjának vagy bizonyos elemeinek sokkal korábbi, mondhatjuk ókori gyökereire is következtetni engednek.

A magyar hegedűjáték több évszázados hagyományának jelentőségéről leírtak ellenére, e hegedűs hagyomány által megőrzött archaikus játékmód leírása mindmáig váratott magára. A vonósjáték bizonyos elemeinek leírásáról, a falusi bandák játékmódjának jellemzőiről születtek már munkák,⁶ de a hegedűjáték régi, archaikus, a falusi zenészek által megőrzött és helyenként még használt előadásmódjának átfogó igényű leírásáról szóló munka még nem készült. Ennek pótlása részben a népzene kutatás szempontjából is fontos, a több mint harminc éve indult hangszeres

⁵ Hpt. 1.

⁶ *A széki hangszeres népzene – Tanulmányok.* Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.) (Budapest: Planétás, 2000)

népzeneoktatás, illetve a 2007-ben indult zeneakadémiai népzenei képzés szempontjából viszont nélkülözhetetlen, nem beszélve magyar vagy akár európai zenetörténeti, valamint hangszer-történeti jelentőségéről.

Az archaikus hegedűjáték leírásának alapjául főként személyes tapasztalataim, saját hangszer-technikai kutatásaim, gyűjtéseim, valamint a Zenetudományi Intézet Archivumának felvételei szolgáltak. 1974-ben ismertem meg mesteremet, Dobos Károly széki primást. Ettől kezdve évekig jártam hozzá a széki zenét tanulni, szinte mindegyik lakodalomban ott voltam, amelyikben ő muzsikált. Saját népzenei előadói tanulmányaim miatt is igyekeztem megfigyelni az előadás minden részletét, amelyek megtanulásában akkor még csak a helyszínen készült hangfelvételek segíthettek, ezért különös jelentősége volt a személyes találkozóknak. 1981-ben elvállaltam a Bp. III. kerületi Zeneiskola Népzenei Tagozatán (később Óbudai Népzenei Iskola) a hegedűoktatói állást. A tanítás kezdetétől gyűjtöttem megfigyeléseimet, egyrészt a népzene hangzásával kapcsolatban, másrészt az archaikus hegedűjáték játéktechnikájáról, valamint tapasztalataimat arról, hogyan lehet mindezt iskolai körülmények között tanítani. Mindez részben – muzsikusként – engem is nagyon érdekelt, másrészt a még feltáratlan népi hegedűtechnika megismerésére a népzeneoktatás szempontjából is szükség volt. E munka eredményeként írtam meg *A magyar népzene előadásmódja* című, 2009-ben megjelent könyvemet,⁷ valamint az Alapfokú Művészetoktatási tantervek részét képező népzenei hegedű tantervet.⁸ A nyolcvanas évek elejétől lehetőségem nyílt egy UHER 4400 IC riportermagnóval hifi minőségű felvételeket készíteni széki, palatkaí, vajdakamarási, ördöngösfüzesi, kendilónai, gyulatelki, mezőkeszűi és különböző kalotaszegi falvakban élő zenészekkel. A jó minőségű hangfelvételeken hallhatók és utólag is tanulmányozhatók voltak azok az előadásbeli finomságok is, amelyek a helyszíni élő zenehallgatás során részben a zene ismeretlensége miatt, másrészt a felvételek sajátos körülményeinek hatása alatt elkerülik az ember figyelmét vagy esetleg nem is hallhatók. Az archaikus hegedűjáték tanulmányozásához a

⁷ Jánosi András: *A magyar népzene előadásmódja*. (Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 45., 2009)

⁸ Jánosi András: „Népi hegedű tanterv.” In: Dr. Szűcsné Hobaj Tünde (szerk): *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja, Népzene*. (Budapest: Romi – Suli, 1999): 17 – 39.

muzsikussal való személyes kapcsolatokon kívül, a legjelentősebb segítséget az a körülbelül nyolcvan órnyi hangszertechnikai videó felvétel nyújtotta, amelyet 2002-óta készítettem erdélyi falusi muzsikussal.

A fentebb leírtak tükrében hiszem, hogy az archaikus magyar hegedűjáték megismerése, ismerete nem csak hangszeres népzenei örökségünk megismerése, továbbhagyományozása szempontjából nélkülözhetetlen, de a klasszikus hegedűsök számára is igen fontos lehet.

Páty, 2014. január 20.

Jánosi András

1. A MAGYAR HEGEDŰS HAGYOMÁNY

Ha magyar hegedűs hagyományról beszélünk, a legtöbb embernek még ma is elsősorban a XIX század során méltán híressé vált magyar cigányzene jut eszébe. A vonós cigányzenekarok XVIII. század végén kezdődő diadalútja meghatározó hatást gyakorolt a XIX. század magyar zenei életére. A magyar társadalom felsőbb rétegeinek és az értelmiségnek a zenei ízlését még a XX. század elején is döntően befolyásoló cigányzene és nótakultusz nagyban hozzájárulhatott ahhoz, hogy Bartók és Kodály a valódi népzene felkutatásának nekilásson. Bizonyára ennek köszönhető az is, hogy kezdetben hangszeres népzeneinek csak a népi hangszereken játszott zenét tartották neves népzene kutatóink, a falusi közönségnek muzsikáló falusi cigánybanda játékát nem. Másképpen viszonyult például Bartók az erdélyi falvak román lakosságának muzsikáló cigányzenész játékához, amelyet nem terhelt a magyar cigányzene alakította előítélet. Ez magyarázhatja, hogy Bartók erdélyi gyűjtőútjai során az archaikus magyar hangszeres zene emlékeit keresve nagyrészt a már korábban elrománosodott magyar falvakban gyűjtött, gyakran kikerülve olyan magyar településeket, amelyek még ma is élő archaikus vonószenei hagyományára máig sem vagy csak alig hatott a városi cigányzene stílusa.¹ Azt, hogy a falusi vonószenei hagyomány nem azonos a városi cigányzenével csak jóval később, a II. Világháború után meginduló hangszeres népzene kutatás eredményei, illetve ezeknek az időközben előkerült zenetörténeti adatokkal való összevetése tette egyértelműen világossá.² Azt pedig csak az utóbbi évtizedek kutatásai igazolták, hogy az a zenei kincs, amelyet az erdélyi magyar falvak zenei hagyománya a XX. század végéig XXI. század elejéig még mindig őriz, a régi, XVIII. században még általánosan ismert magyar tánczene öröksége. E sorok írója három évtizedes, több, mint ezer XVIII. századi magyar táncdallamra kiterjedő népzenei összehasonlító munkával igazolta, hogy régi kéziratos gyűjteményeink részben a magyar népi tánczenéről való korabeli tudósításnak tekinthetők. Másrészt az is lemérhető belőlük mi az, ami a nép

¹ Ilyenek például a kalotaszegi, mezősegi, valamint a Felső-Maros menti magyarlakta falvak.

² A XVIII. századi magyar kéziratos hangszeres zenei gyűjtemények legnagyobb része a II. világháború után vált hozzáférhetővé.

tánczenei kultúrájából hatott az úri osztályra. Végül erre a társadalmi rétegre ható egyéb tánczenei divatokról is tudósítanak a gyűjtemények.³ Fontos megjegyeznünk, hogy az összehasonlítás alapjául szolgáló XVIII. századi magyar hangszeres dallamokat tartalmazó kéziratos gyűjtemények szinte kivétel nélkül hegedűn játszott táncdallamokat tartalmaznak. Néptánc-, illetve hangszeres népzenei hagyományunk gazdagságát tekintve, nincs okunk azt feltételezni, hogy hangszeres zenénk ne lenne hasonlóan régi része néphagyományunknak, mint a vokális dallamanyag. Kétszáz, kétszázötven éves vagy még korábbi kéziratokban nem egy, ma Erdély szerte ismert táncdallam korabeli változatát is megtalálhatjuk, így okkal feltételezhető, hogy a még ma is sok helyütt hallható archaikus hangszeres anyag legnagyobb része 200-250 éve is ismert volt. Már csak azért is reális e feltételezés, mert a mai változatok gyakran archaikusabbak, mint a dallamok XVIII. századi kéziratokban fellelhető formái, az pedig nehezen volna elképzelhető, hogy a dallamok a népi gyakorlatban archaizálódtak volna vissza egy még korábbi népzenei történelmi stílusba.

1.1. A magyar hegedűs hagyomány múltjának rövid áttekintése

A cremonai mesterek munkája nyomán diadalmaskodó új formájú hegedű minden bizonnyal a XVIII. század során terjedt el Magyarországon, de még a század második felében is ír Rettegi György házilag, zsindelyből (sendely) vagy inkább csak annak felhasználásával készített hegedűről, amely adat a régi, téglalap formájú hegedűfélére utalhat,⁴ amit valószínűleg csak fokozatosan szorított ki az új itáliai hangszer. Az 1686-os keltezésű Warheits-Geige röpiratban is feltehetőleg a zsindely hasú (tetejű) hegedűről olvashatunk részletes leírást,⁵ de a hegedűféle hangszerek mindennapos használata, elterjedtsége a honfoglalás kora óta nyomon követhető Magyarországon.⁶

³ A gyűjtemények listáját lásd – Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége” Szemerényi Ágnes (szerk.) *Folklor és zene*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009): 327-343., valamint – Janos Bihary: *15 Ungarische Tanze für 2 Violinen. Reprint Edition*. (Amsterdam: Heuwekemeijer, 1970)

⁴ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961): 96-97.

⁵ Kürschner Sz. Béla: *A hegedő. Vázlatok a középkori Magyarország húros és vonós hangszereinek történetéről és a magyar Igazság-hegedű*. Duisburg, 2002 (Kézirat, J. A.). 468-482.

⁶ K. Sz. B.: *A hegedő*: 484-485.

A pécsi székesegyház díszítő XI. századból való szobrok egyike egy főrendbeli személyt ábrázol kezében egy rebek-szerű hangszerrel.⁷ A XIII. században Magyarországra betelepült kunok korábban a Fekete tenger mellett azon a vidéken éltek, ahol a mai napig is még használják az ősi kemendzse nevű hegedűfélét. Magyarországon a kemenche szó, mint személy-, illetve mesterségnév már az 1470-es években előfordult (a Budai és a Dubnici krónikákban), és talán e szóból származtatható Kemence településnevünk, Kemenes személynevünk, illetve ez utóbbi névváltozat néhány településünk nevében.⁸ A hegedű valamilyen korabeli magyar változata a középkorban fontos krónikás hangszer volt, az igricként emlegetett zenélő krónikások közül sokan használhatták. Az igric név is előfordul településeink nevében.⁹ Az is a hegedű korai magyar használatára utalhat, hogy míg más nyelveken a hegedű neve az olasz violino-ból vagy a szamojéd eredetű fidula-ból származtatható, addig a magyar hegedű név az ótörök hegit, egit szóval mutat rokonságot (jelentése húz, von).¹⁰ Híres XVI. századi krónikásunk, Tinódi Lantos Sebestyén nagy vetélytársa, Kármán Demeter is hegedűn kísérte históriás énekeit, de a már említett XVII. század végi Warheits-Geige elnevezés is a krónikás hangszer szerepre utal.¹¹ Tinódi Kármán Demeterről szóló dalában írja: „Sok hegedős vagyon itt Magyarországbán”, ami ugyancsak a hegedű magyarországi elterjedtségét támasztja alá.¹² XVI. századi feljegyzésekben a német és lengyel hegedű mellett külön említik a magyar hegedűt, tehát a korabeli hegedűk között a magyar hangszer típusalkotónak számíthatott, nyilván nem jelentéktelen volta miatt.¹³ Bizonyára nem azért volt mindig is a magyar nép legkedvesebb hangszere a hegedű, mert a XVIII.

⁷ Lásd 1a., b. kép

⁸ K. Sz. B.: *A hegedő* című munkájához készült kiegészítő tanulmánya. Duisburg, 2002 (Kézirat, J. A.). 53.

⁹ Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. (Budapest: Planétás Kiadó, 1998):71.

¹⁰ K. Sz. B.: *A hegedő*:484.

¹¹ K. Sz. B.: *A hegedő*:461.

¹² Tinódi Sebestyén: *Krónika. Erdélyi história*. In: Sugár István (szerk.): *Bibliotheca Historica*. (Budapest: Európa Kiadó, 1984), 1145-1152. – Tinódi Kármán Demeterről szóló sorai: „Sok hegedős vagyon itt Magyarországbán, Kármán Demeternél jobb nincs a rác módba. Sokat csélcsap Bégnék a Lippa várába. Azt állítja, azért esnék nagy gazdagságba. Az ő hegedőjét főhajtván rángatja.”

¹³ K. Sz. B.: *A hegedő* című munkájához készült kiegészítő tanulmánya. Duisburg, 2002 (Kézirat, J. A.). 33., 34., 60.

század során az itáliai hangszer – német közvetítéssel – országszerte terjedni kezdett, hanem azért, mert már a honfoglalás kora óta az egyik legkedveltebb hangszer valamilyen hegedűféle instrumentum lehetett. A csíkrákosi templom tornyának falán látható festmények egyike is egy hegedűst ábrázol, sajátos formájú hangszerrel a kezében.¹⁴ Ugyanilyen formájú régi (valószínűleg 2-300 éves) hangszer volt látható egy kibédi régiségkereskedőnél még néhány éve.¹⁵ A csíkrákosi templomtornyon ábrázolt, valamint a kibédi régiségkereskedőnél látott hangszer, amely meglehetősen különbözik a Nyugat-európai hegedűféle hangszerektől azt támasztja alá, hogy az elmúlt századok során lehetett valamilyen ezekhez hasonló vonós hangszer a nép használatában. A Warheits-Geige röpiratban leírt hegedűhöz egészen hasonlót találtak Röszkénél a XIX. század második felében,¹⁶ ami azt valószínűsíti, hogy ehhez hasonló hangszer is használatos volt a múltban. Különböző régi, középkori ábrázolásokon még más, az említettektől eltérő formájú hangszereket is láthatunk. Bizonyos, hogy az idők folyamán többféle formájú és méretű hegedűféle hangszert is használt a nép a korábbi századokban, a Nyugat-európai népekhez hasonlóan.

A régi magyar hegedűk nem csak többféle formájúak, többféle funkciójúak lehettek, ami gyakran már a korabeli ábrázolásokból is kiderül, hanem a többféle forma, méret és funkció mellett a hangolásuk sem lehetett egységes. Arra, hogy az elmúlt századokban a hegedűk hangolásának, húrozásának sokféle módját alkalmazták Európában, a skandináv országok vonószenei hagyományából is következtethetünk, de ennek emlékét őrizheti az öt húros gyimesi hegedű, valamint ennek sajátos hangolása bizonyos táncok játékaikor.

Az erdélyi falvak vonószenei hagyománya alapján ma annyira régi keletűnek tűnő három-négytagú banda felállítás nem olyan régi, mint amilyennek gondolnánk. Az 1686-ban íródott Warheits-Geige röpiratban nem csak a téglalap formájú korabeli magyar hegedűről olvashatunk, hanem a hangszer játékmódjáról, a vonós együttes összetételéről, szerepéről és funkciójáról is. A leírás szerint a magyar hegedűsök

¹⁴ Lásd 2. kép

¹⁵ Lásd 3a., b., c. kép

¹⁶ Lásd 4. kép

mindig csak dallamot játszanak (nem játszanak külön szólamokat), de a hegedűsök egy része oktávval mélyebben szólaltatja meg azt.¹⁷ Az oktávpárhuzamban játszó hegedűk együttese mindig kiegészül egy dudával, ami nagy segítséget jelent a hegedűsöknek ritmikus játékaival és folyamatos basszushangjával.¹⁸ Az írás szerzője szerint korabeli hegedűseink nagy mesterei voltak az ellenpontnak ami, miután külön kiemeli, hogy nem játszottak külön szólamokat, az oktávpárhuzamban játszó hegedűk improvizatív dallamváltozataira vonatkozhat. Fontosak a magyar hegedűsök vonókezeléséről írottak is. A leírtak szerint korabeli hegedűseink hosszú vonásokkal játszottak és különös rángató-lökött vonásnemmél húzták a vonót, amelyet más nemzetek (hegedűsei) nem tudtak utánózni.¹⁹ Arról is olvashatunk a röpiratban, hogy a magyar hegedűsök kitűnnek állóképességükkel, szerény viselkedésükkel, mértékletességükkel, továbbá, hogy a mulatságokon minden ételnek saját nótája van (például káposzta nóta), amelyet a fogás tálalásakor játszanak a muzsikuskok.²⁰ A hangszerösszeállítás hagyományos módja a következő század során sem változott sokat. Az egyéb hangszerekkel is kiegészült vonós együttes alapvetően egyszólamú zenekar maradt. A XVIII. század közepétől a kilencvenes évekig három, erdélyi nemesúr írásos visszaemlékezéséről is tudunk, amelyekben a hagyomány romlásán búsongva leírják saját hagyományörző lakodalmuk zenei forgatókönyvét. Mindhárom leírás közel azonos összetételű, egyszólamú játékra alkalmas hangszeregyüttesről ír, amely töröksípot (később trombitát), réz dobót, hegedűket, kiscimbalmot, gordont, tartalmaz.²¹ Olyan nemes urak lakodalmairól van szó, akiknek ha zenei ízlésük, igényük úgy kívánta volna, lett volna lehetőségük és

¹⁷ „Die übrigen Ungarischen Geiger (und solten ihrer 100. beysammen seyn) streichen des ersten Discants Stimme oder die Nota in gleichem Thon (unten in der Octav mit) welches sie contra nennen.” K. Sz. B.: *A hegedő*:471.

¹⁸ „Es wird zu einer vollständigen Ungarischen Music ein Bock oder Sackpfeiffe auch gebrauchet (diese brummet wie bekant) immer in einem eingerichten Thon gar stattlich mit (und giebt den Geigern nicht geringen Behülff) damit sie nicht so bald ermiden.” K. Sz. B.: *A hegedő*:471.

¹⁹ „Die Ungarischen Geiger haben eine gantz besondere Manier im geigen (gebrauchen sich gar langer Strich und sonderbaren ruckenden Stoß mit dem Bogen) so keine andere Nation dißfalls ihnen nach zu thun vermag. K. Sz. B.: *A hegedő*:471. – Ez lehet az aszimmetrikus legényes vonás legkorábbi említése.

²⁰ „Die Ungarn haben zu jedem Essen oder Tractament eine besondere Sonata so sie Nota nennen. Und ists sonderlich des ersten Essens oder Tractaments die Sauerkraut Nota. “ K. Sz. B.: *A hegedő*: 471.

²¹ Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961): 91-92.

tehetségük, hogy Pestről vagy Bécsből fogadjanak meg egy triót vagy vonósnégyest lakodalmuk zenei szolgálatára.²²

A többszólamú zenélésre alkalmas, a Nyugat-Európában épp ez idő tájt népszerűvé vált triók, vonósnégyesek mintájára formált együttesek divatja bizonyára a felvilágosodás hatásaként Európán végigsöpört, a zenei életet megreformáló divatként alakulhatott ki Magyarországon és még sokáig elsősorban a nemesség igényeit szolgálta. A XVIII. század közepétől a hagyományos, nép által táncolt magyar táncokat divatoztatni kívánó magyar nemesség, a táncok hangszeres kísérő apparátusában próbált a nemzetközi trendhez igazodni.²³ A hagyományos magyar dallamokat, tánczenét játszó vonós együttesek összetételének kikristályosítása a gazdag nemesi udvarok, képzett, profi zenészeinek bevonásával kezdődött, ugyanis hosszú ideig (nagyjából a XIX. század elejéig) elsősorban ők látták el zenekísérettel a táncokat visszat tanulni kívánó nemesség hagyományörző mozgalmát.²⁴ Az őket idővel felváltó cigány együttesek, a triók, vonósnégyesek apparátusához hasonló hangszerösszeállításuk ellenére, sajátos, magyar képződmények lettek, amelyekben a mintául szolgáló együttesek többszólamú játéka szinte egyáltalán nem érvényesült,²⁵ viszont az egyszólamú zenei hagyomány lenyűgöző dallamformálása igen. A cigány vonósegyüttesek egy része később elindult a többszólamú zenei fejlődés útján, de az erdélyi falvak vonós együttesei megőrizték (konzerválták) azt az állapotot, ahogyan még XIX. század eleji őseik (köztük Bihariék) játszottak.²⁶

Míg énekelt dalkultúránk emlékeiről szinte a középkortól találhatunk közvetlen vagy közvetett feljegyzéseket, hangszeres zenénk e korai korszakából csak közvetett adataink vannak. A XVIII. század harmincas éveiből való Apponyi (Zay-ugróci) kézirat azonban jelentős mennyiségű hegedűn játszott dallamanyagot

²² Lásd a 21. lábjegyzetet

²³ Némileg profán hasonlaltal élve ahhoz hasonlóan, ahogyan a XX. század utolsó évtizedeiben a lakodalmak rock zene kialakulásakor a hangszeres előadói apparátussal a nemzetközi divathoz igazodott a vidéki társadalom egy része.

²⁴ Ezt igazolják a XVIII. század végi, XIX. század eleji hagyományos magyar hangszeres (vonós) zenét tartalmazó kéziratok gyűjtemények, a Bihari dallamiról közreadott korabeli lejegyzések és Liszt Ferencnek a korabeli cigány zenekarok kísérőhangszereseinek játékaról szóló megjegyzései is.

²⁵ Janos Bihary: *15 Ungarische Tanze für 2 Violinen. Reprint Edition.* (Amsterdam: Heuwelkemeijer, 1970)

²⁶ Hpt. 2.

tartalmaz, köztük néhány olyan darabot, amelyet a mai napig hallhatunk még erdélyi falvakban.²⁷ Ezek között a dallamok között is külön figyelmet érdemel az a néhány, amelynek díszítőhangjait is megpróbálta a korabeli kottaíró lejegyezni. Közülük is kitűnik a Rozsnyó tánc elnevezésű táncdallam, amelynek díszítményei a még élő, archaikus stílusban játszó erdélyi falusi hegedűsök díszítő megoldásaival azonosíthatók.

Szólnunk kell még arról, hogy ahogyan énekes hagyományunkban két nagy, alapvetően különböző stílusbeli csoportot, régi és új stílust különböztetünk meg, nem beszélve a korábbi századokban egymásra rakódott különféle zenei stílusokról, hegedűn játszott dallamink stílusa is jól elkülöníthető régi és új stílusra. A XIX. század során, elsősorban a Szabadságharc bukása után kialakuló új stílusú tánczene egyrészt az új stílusú népdal kialakulásával is összefüggésbe hozható, másrészt a tánc hagyomány változásával is. E változás a tánc, illetve a tánczenei műfajok elszegényesedését jelentette. Míg az új stílusú táncok és tánczenei műfajok közt öt különbözőt tarthatunk számon (hallgató, verbunk, lassú csárdás, friss csárdás, ugrós), addig még a XVIII. századi kéziratos gyűjtemények zenei anyagában is huszonnyolc különböző, még ma is vagy az utóbbi időig ismert tánczenei műfajt különböztethetünk meg.

1.2. A magyar hegedűs hagyomány mely rétegének vizsgálatára szorítkozik jelen tanulmány?

Amint azt az eddigiekben láthattuk, a hegedű, hegedűféle hangszerek használata több száz évre tekint vissza Magyarországon. Ahogyan népdalainkban, a dallamok stílusában felfedezhetjük az egyes történeti korszakok lenyomatát, a hegedűjáték több száz évet felölelő történetének különböző stílusrétegei is nyomon követhetők a magyar vonószenei hagyományban. Joggal tehető fel a kérdés, az így meghatározható stílusrétegek közül, illetve a különböző zenei dialektusterületek hegedűs hagyományából melyik az, amelynek leírására e munka vállalkozik.

²⁷ Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége.” In: Szemerényi Ágnes (szerk.) *Folklór és zene*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 327-343.

Hangszeres népzenei hagyományunkban az elterjedtebb kvint hangolású hegedű játékmódja mellett helyenként még ma is él egy korábbi, feltételezhetően kvart hangolású hegedű játékmódjának gyakorlata. A korábbi századokban, vélhetően a XVII. század közepe előtti időkben feltehetőleg még általánosan ismert, alkalmazott kvart hangolás emlékei legszembevetőbbek a gyimesi zenében, de máshol is fellelhetjük még Erdély különböző vidékein a falusi hegedűsök játékában.

Nyomokban az Erdély-szerte általánosan használt kvint hangolású hegedűk (a továbbiakban kvinthegedűk) játékmódjában is megtalálható ennek emléke, mégis jól elkülöníthető attól. Ma már nem találunk kvart hangolású (a továbbiakban kvarthegedűn) játszó muzsikust a falusi zenészek között, az említett erdélyi muzsikuskok is kvintre hangolják hegedűjüket csupán játékmódjuk őrzi a korábbi kvart hangolás emlékeit olyan módon, hogy egy feltételezhetően korábban használt, kvart hangolású hegedű (vagy hegedűféle hangszer) újrendjét alkalmazzák a ma használatos kvint hangolású hangszeren.²⁸ A hegedűk, hegedűféle hangszerek kvart, illetve kvint hangolása egymás mellett, párhuzamosan is előfordulhatott a korábbi századokban. A vonós hangszerek családjának mai méretrendszeré, hangolása csupán a Cremonai mesterek működésének évtizedeiben alakult ki, addig sokféle méretben és többféle hangolással is készültek vonós hangszerek. Az 1686-ban keltezett Warheits-Geige röpiratban részletesen ismertetett magyar téglalap formájú hegedű viszont már négy húros volt és húrjai kvint hangolásúak voltak. Ezen a téren sem a hegedűjáték XVII. század második felétől nyomon követhető történeti stílusrétegei között, sem ezen stílusrétegeknek a magyar vonószenei hagyományban megjelenő formáiban nem találunk különbséget. A magyar vonószenei hagyomány a játékmódon kívül megőrizte a hegedű és vonó tartásának többféle, a korábbi századok európai forrásaiból is ismert módját (Erdélyben helyenként a mai napig), amely Nyugat-Európában a XVIII. század után már kezdett eltűnni, a XIX. század során még helyenként a népzene előadói gyakorlatában élhetett ugyan, a XX.

²⁸ A kvarthegedű játékmód alapfekvése a II. fekvés. A muzsikuskok alapvetően csak három ujját használja, a negyediket (a kisujját) nem, az első fekvésben első ujjal játszendó hangokért (*a, e, h, f* és ezek módosításai) rendszerint visszanyúl, anélkül, hogy fekvést váltana. Megjegyzendő, hogy e játékmód lényegében csak a leírtakban különbözik az Erdély-szerte elterjedt kvinthegedű játékmódjától, a csukló támasz alkalmazása, az ujjak billentése, díszítmények játéka, értelmezése, a vonókezelés terén nincs különbség.

századra azonban véglegesen eltűnt. A hegedűjáték történeti stílusrétegeinek a magyar vonós zenei hagyományban felismerhető formái a XVII. század közepe és XIX. század vége közötti időszakban a hangszer és vonó tartása, illetve a hangszerkezelés terén a rendelkezésre álló adatok szerint nem változtak (Erdélyben helyenként a mai napig sem) vagy nem változtak említésre méltóan. A XIX század során az új népdalstílus mellett kialakuló új hangszeres (vonós) népzenei stílus elsősorban a dallamok stílusában, szerkezetében, előadásmódjában hozott változást, ami lassan, nagyjából a XX. század közepére, elsősorban a falusi közösségek zenei életének kiszolgáltatásából kiszakadt vagy abban részt korábban sem vevő cigány muzsikások játékmódjában, hangszerkezelésében is érezhetővé vált.

A leírtak alapján tehát, vizsgálódásunk alapja a régi stílusú játékmódot ismerő és alkalmazó, kvint hangolású hegedűn játszó falusi hegedűsök játéktechnikája. E játékmód megőrizhette a korábbi magyar hegedűk (hegedűszerű vonós hangszerek) játéktechnikájának jelentős részét.²⁹ Újítást talán csak a húrozás illetve a hangolás jelenthetett, amely az új, Itáliában továbbfejlesztett hegedűk húrozását és kvint hangolását követte ha ez egyáltalán újat jelentett Magyarországon és nem egy korábban is már meglévő hangolási forma volt.³⁰ Tanulmányomban tehát a régi stílusú hangszeres népzenei hagyományunkat megszólaltató, kvint hangolású hegedűk díszítményekben gazdag játékmódját nevezem archaikusnak, amely játékmódnak fontos eleme a hangszer és vonó tartásának és használatának archaikus módja. Nem tárgya jelen tanulmánynak a – talán még korábbi – kvarthegedű játékmódját idéző balkéztechnika elemzése, amely külön tanulmányt érdemelne. Megjegyzendő, hogy egyrészt e feltehetően még korábbi századokhoz köthető játéktechnika emlékei nyomokban kvinthegedűs zenei hagyományunkban is felfedezhetők, másrészt a kvarthegedű játékmódját idéző játéktechnika elsősorban a bal kéz használatában különbözik a tárgyunkban leírt játékmódtól.

²⁹ K. Sz. B.: *A hegedő* című munkájához készült kiegészítő tanulmánya. Duisburg, 2002 (Kézirat, J. A.). 26.

³⁰ A kvint hangolás még a korábbi hegedűfélék használatakor terjedhetett el és feltehetőleg a XVII. század közepétől vált általánossá. Nyugat-Európában Philibert Jambe de Fer említi először a négy húrú, kvintre hangolt hegedűt *L'Epitomé musical* című művében 1556-ban. – K. Sz. B.: *A hegedő*: 37.

2. AZ ARCHAIKUS MAGYAR HEGEDŰJÁTÉK HANGZÁSÁNAK JELLEGZETESSÉGEI

Mielőtt rátérnénk az archaikus magyar hegedűjáték hangszertechnikai eszköztárának, játékmódjának leírására, tekintsük át a magyar népzene hangzásának jellegzetességeit, amelyek a hegedűjátékban éppúgy meg kell jelenjenek, mint az énekes előadásban vagy a furulya (furulyafélék) játékában. A zenei előadás azon jellegzetességeiről van szó, amelyek a hangképzés, a dinamika, a hangsúlyozás és ritmizálás, valamint a díszítmények megszólalását döntően befolyásolják, ezáltal népi dallamaink sajátos hangzásáért felelősek. Ezek között van, ami az európai műzenében is előfordul, csak kissé másképpen és olyan megoldás is van, amire nem találunk példát a klasszikus zenében,¹ emiatt az előadásmód, illetve hangszertechnika számos jellegzetes megoldását újonnan alkotott zenei műszavakkal kellett megnevezni, esetenként új fogalmakat kellett alkotni. Hogy ezek az újonnan alkotott terminus technikusok jól sikerült, használható elnevezések-e, majd a gyakorlat eldönti, itt, e helyen nélkülözhetetlenek voltak.

2.1. Hangképzés, hangszín, hangminőség

Akár archaikus énekes vagy hangszeres előadást hallgatunk, az első, ami szokatlannak, jellegzetesnek vagy sajátosnak tűnhet az előadás hangja, hangminősége. Először ennek jellegzetességeiről kell szót ejtenünk. Népzeneink archaikus előadásmódját hallgatva feltűnő a hang minősége és ereje. A még élő, zenei hagyományukat még őrző falusi emberektől vagy az archív felvételekről hallhatunk egy-egy ettől eltérő hangképzéssel dalolt népdalt is, mégis biztosak lehetünk benne, hogy az archaikusnak nevezhető előadásmód amennyire csak lehet éles, erős hangú, más, archaikus zenei hagyományt őrző népek zenei előadásmódjához hasonlóan.² A rusztikus, éles, erős hang az énekesek előadásában, illetve a vonós hangszerek játékát hallgatva a legszembetűnőbb vagyis amikor a hangot az előadó maga képi. Más hangszerek (duda, tekerő stb.) hangjának éles

¹ Más népek zenéjében, valamint a klasszikus amerikai dzsesszben azonban találhatunk.

² Hpt. 3.

hangszínéről, hangerejéről már rendszerint építésük gondoskodik. Jellegzetesnek tekinthetjük az archaikus játékmódot alkalmazó hegedűsök hegedűjátékának fúvóhangszerszerű, füttyülő hangképzését is.³

A muzsikások a különleges éles hangszínt és a néha valószínűtlenül nagy hangerőt a hangszerek beállításán kívül elsősorban jellegzetes vonókezelésükkel érik el, amelynek fontos jellemzője, hogy a hang indítása, valamint a vonó sebességének és a vonónyomásnak az aránya eltér a klasszikus hegedűstílusban megszokottól. Általában egy adott vonósebességnél a klasszikus játékmódban megszokottnál képest nagyobb vonónyomást alkalmaznak, illetve egy adott vonónyomásnál viszonylag kisebb vonósebességet. A vonó nyomásának és sebességének sajátos arányával mondhatjuk, hogy legtöbbször túlgerjesztik a húrt, amely ennek következtében jellegzetes éles, gyakran fúvóhangszerre emlékeztető hangon szólal meg. E hangzást azonban, mint később láthatjuk a vonó nyomásának, illetve sebességének jellegzetes arányán kívül a vonó indításának és vezetésének jellegzetes módjai is elősegítik. Érdeemes megjegyezni, hogy az archaikus játékmóddal játszó muzsikások, bár választékosan alkalmazzák a különböző fekvéseket, nem riadnak vissza az üres húrok használatától sem. A hegedűjáték egyöntetű (homogén) hangzása számukra is fontos, de miután részben a hagyomány diktálta okokból, másrészt a gyakorlati szükségszerűség miatt az éles, füttyülő hegedűhangra törekednek, a fogott hangokat is az élesebben szóló üres húrok hangzásához hasonlóan szólaltatják meg, így játékuk egységesen éles hangszínné lesz.

2.2. Dinamika a népzenei előadásban

Az a korábbi vélekedés, miszerint a magyar parasztzene dinamikailag kiegyenlített,⁴ legfeljebb csak nagyobb zenei formákra (például dallamfüzérre) érvényes. Valójában a dinamika igen fontos eleme a népzene előadásának. A zene kisebb egységein belül (például frázis, motívum, ütem) a gyakran szélsőséges hangsúlyozás és ritmizálás következtében a hangok, hangcsoportok erőssége gyakran szélsőségesen és

³ Hpt. 4.

⁴ Bartók Béla: *Yugoslav Folk Music I. Serbo-Croatian Folk Songs. Introduction*. (New York: Suchoff, 1978): 3-4.

impulzusszerűen változik.⁵ Akusztikai mérések igazolták, hogy a klasszikus vonósjáték dinamikai szintkülönbségei általában elmaradnak a népi vonós zenében mérhető értékektől.⁶ Fontos eleme tehát népzeneinknek a dinamika. Ez teszi érthetővé dallamaink hangsúly-, és ritmusrendszerét, ez teszi plasztikussá, kifejezővé népi dallamaink hangjait, azok díszítményeit, de a dallamok tagolását is a dinamika változásai érzékeltetik. Sajátos megoldás, amit a hangszeres előadás ugyan nem indokolna, hogy a dinamika lélegzetvételhez igazodó természetes változását (esését) a hangszeres előadás is követi. A hangerő lélegzetvételszerű, illetve dallamsorokhoz igazodó csökkenése (halkulása) kisebb mértékben soronként is hallható, a második és negyedik sor (egy-egy periódus) végén viszont jelentősebben.⁷ A dinamika eszközének különleges alkalmazása, amikor dúsan díszített táncdallamok bizonyos hangjai és az ezekhez kapcsolódó díszítményei díszítő hangcsoportjai egyre halkulva fejeződnek be. A játékuk közben halkuló, esetleg szinte teljesen eltűnő hangok, díszítmények a távolodás különös érzetét kelthetik.⁸

2.3. Hangsúlyozás

Népzeneink hangsúlyozásában a magyar nyelv hangsúlyrendszere nyilvánul meg, ami dallamaink hangszeres előadására éppúgy érvényes. Az archaikus hegedűjáték artikulációs rendszerének köszönhető, hogy nyelvünk zenei arca a hegedűjátékban is megmutatkozik. Nép-, illetve műköltészetünk ütemhangsúlyos verseléséhez hasonlóan, azzal analóg módon népdalainkban, táncdallamainkban is a hangsúlyos és hangsúlytalan hangok váltakozása adja a zene ritmusát. Mondhatjuk, hogy hangszeres dallamaink ritmusát kizárólag a hangsúlyok váltakozása adja. Ez indokolja a gyakran szélsőséges hangsúlyozást, a sokszor még táncdallamainkban is előforduló merész, rubato hatású megoldásokat, valamint a hangszeres játékmód, a vonókezelés megannyi sajátosságát.

⁵ Hpt. 5.

⁶ Angster Judit kutatásai valamint Konkoly Elemér és Miklós András mérései alapján. – Konkoly Elemér: „A nagybögő és a »gordon« játéktechnikája, a tánczene basszuskísérete Széken.” In: Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene*. (Budapest: Planétás, 2000), 139-225.

⁷ Hpt. 6.

⁸ Hpt. 7. (A szóban forgó jelenség a dallam több helyén is megfigyelhető.)

A magyar nyelvre a főhangsúlyosság jellemző. Szavaink első szótagjának, mondataink elejének adunk nyomatékot. A főhangsúlyosság – természetes módon – dalainkban is megjelenik és a csak hangszeres előadásban hallható dallamainkra is ez jellemző.⁹

Arra, hogy a nagy sebességgel hűrra csapódó vonó túlgerjessze a húrt és így a hang, robbanásszerűen, szinte extrém dinamikai maximumon kezdődjön, részben a nép ritmussal kapcsolatos elvárásai, másrészt a magyar nyelv főhangsúlyosságának zenei imitációja adhat magyarázatot. Az impulzusszerű, nemegyszer szélsőséges dinamikai változások a dallam hangjainak rendkívül intenzív tagolását, ritmizálását teszik lehetővé, ami énekes előadásban is megfigyelhető, de a hegedű játékában még erőteljesebben érvényesül. A vonóindítás már említett, robbanásszerű hangindítást eredményező módja ad hangszerteknikai lehetőséget a néha szélsőséges, gyakran a beszéd (ének) indulatszavaihoz, kiáltásaihoz hasonlítható, rendkívül kifejező, dinamikai változásokra is.¹⁰

Népdalaink előadásában is megfigyelhetjük, hogy a dallam hangjainak hangsúlyozása, a hangsúlyok intenzitása (ennek megfelelően a hangok időtartama is) a dalszöveg hangsúlyos és hangsúlytalan szótagjainak megfelelően váltakozik. Nyelvünknek ez a lüktetése adja a hangpárokban való zenei gondolkodás háttérét, ami nem csak az énekes előadásra jellemző, hanem hangszeres dallamaink játékmódjára is. Hangszeres dallamaink hangsúlyozási rendszerét egyrészt a táncok ritmusvilágával való kölcsönhatás alakíthatta, másrészt a dalszövegeken keresztül, azok analógiájára, a magyar nyelv. Hangszeres dallamaink ritmizálása tehát nem egy-egy dalszöveg ritmikai rendszerét jeleníti meg, bár erre is találhatunk példát, hanem a dalszövegek ritmizálásának, hangsúlyozásának általános törvényszerűségeit követve, ezek analógiájára alakult ki. A ritmus felfogásának ez a természetes módja jóval szabadabb, mint a kotta által kötött gondolkodás, és a rögtönzésre is lehetőséget ad. A falusiak előadásában, akiknek ritmikai érzékét nem befolyásolták a zenei írásbeliség szabályai, a ritmust (a zene ritmusát) csakis a hangsúlyok váltakozása

⁹ Ettől némiképp eltér bizonyos aszimmetrikus hangsúlyozású táncdallamok hangsúlyozása, de csak látszólag. A nyelv hangsúlyozási szabályait ezek sem szegik meg, csak árnyaltabbá teszik.

¹⁰ Hpt. 8.

adja. Ez az oka, hogy zenéjüket tökéletesen feszes ritmusúnak érezhetjük akkor is, ha nem énekelnek, nem játszanak két egyforma hosszúságú hangot, hanem dallamaikban a hangok beszédszerűen, a magyar nyelv hangsúlyozási szabályait követve, váltakoznak.¹¹ A beszédszerű hangsúlyozásra a sajátos hangszertechnika ad lehetőséget, amiben a vonó hangsúlyos indításának különféle módjai, a vonóvezetés sajátosságai, valamint a balkéztechnika sajátos megoldásai is szerepet vállalnak.

2.4. A ritmus

Népzeneink előadásában a hangsúly, illetve a ritmus kérdése szinte elválaszthatatlan, külön tárgyalásuk jóformán lehetetlen. Miután népzeneink hagyományos előadásmódjában a ritmust a hangsúlyok váltakozása adja, a hangsúlyozás, és ritmizálás jellegzetességeinek megértése szempontjából kulcsfontosságú kérdés a hangsúlyok, illetve a hangok hosszúsága (időtartama) közötti összefüggés. Úgy is mondhatjuk, ezen összefüggésben rejlik a szájhagyomány útján fennmaradt zeneiség ritmuselméletének gyökere, aminek megértéséhez a kottairás nem nyújt segítséget. E téma részletes tárgyalására e helyütt ugyan nincs mód azonban ahhoz, hogy a továbbiakban a témával kapcsolatban leírtak egyértelműek legyenek, a fentiek mégis magyarázatra szorulnak.¹² Egyenlő nyolcadokkal leírható zenei mozgás kottaképét látva (például egy kanásztánc dallam részletét), egyenlő hosszúságú (időtartamú) hangokat fogunk megszólaltatni egyenlő időközönként. Az archaikus zenei hagyomány szerint daloló, muzsikáló falusi emberek előadásában az említett kanásztáncokban a nyolcados dallammozgások nyolcad hangjai nem egyenlő időtartamúak és nem is egyenlő időközönként szólalnak meg, éneküket, hangszeres játékukat mégis nagyon is ritmusosnak halljuk. A hangok, illetve a hangközök időtartamának sajátos ingadozása megfelel a dallamszövegben a rövid, illetve a hosszú szótagok váltakozásának, a zenei motívumok hangsúlyviszonyai pedig a nyelv hangsúlyviszonyainak.

A hangszeres népzenei előadás nemcsak nyelvünk hangsúlyozási szabályait, a beszéd, illetve az ének dinamikai változásait követi, hanem népdalaink szövegének

¹¹ Hpt. 9a, b.

¹² Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 15.

sor- és versszerkezetét is. Gondoljunk verseink (népi-, valamint műköltészetünk), illetve régi stílusú hangszeres dallamaink ütem-, sor-, illetve periódusszerkezetére. Népdalainkban, népi táncdallamainkban a hangok a magyar nyelv hangsúlyos és hangsúlytalan hangjainak váltakozásához hasonlóan hangpárokat alkotnak, amelyek ütemeket, ezek pedig ütempárokat. A hangpárok hangsúlyozásának alkalmazkodnia kell a dallam metrumához, a dallamsorok ritmusához és hosszához, táncdallam esetén a kísért tánc jellegzetes ritmikájához is. A leírt bonyolult, sokrétű hangsúlyozást, ritmizálást, a kardcsapásszerű vonóindítás és vonás különböző változatai,¹³ valamint a két kéz rendkívül finoman összehangolt játéka teszik lehetővé.

A népzeneink hagyományos előadására jellemző, fentebb említett sajátos, ritmikai gondolkodás (ritmuselmélet), ami a nyolcadok, nyolcados dallammozgások sajátos megszólalását is eredményezi, a népi dallamainkban gyakori nyújtott és éles ritmusok előadását, értelmezését is meghatározza. Parlando dallamaink gyakori nyújtott és éles ritmusai soha nem úgy szólnak meg, ahogyan azt a műzenei gyakorlatból megszokhattuk. A nyújtott ritmus hosszú és rövid hangjainak aránya e ritmusfajta kottairásban szokásos jelölése szerint 3:1, a népzenei előadásban ez az arány 8-9:1.¹⁴ A nyújtott ritmust rendszerint éles ritmus követi, amely ugyancsak élesebb a kottában jelölnél. A népzenei előadásban a nyújtott ritmus egy intenzív (olykor szélsőséges) hangsúllyal induló hosszú hanggal kezdődik, amelynek hangzása egyre veszít erejéből, intenzitásából és amikor már majdnem elenyészik, akkor követi egy igen rövid, hangsúlytalan hang, amely szinte a következő éles ritmus kezdő, igen rövid, intenzív hangsúllyal induló hangjának felütéseként is értelmezhető.¹⁵ A nyújtott és éles ritmus népzenei értelmezés szerinti megszólaltatását a kardcsapásszerű vonóindítás és vonás különféle változatai, a húr lefogásának, a billentésnek kifinomult lehetőségei továbbá a két kéz játékának korrelációja teszik lehetővé.

¹³ A kardcsapásszerű vonásról lásd a 3.2.1. pont alatt írtakat.

¹⁴ A nyújtott ritmusról lásd J. A.: *MNE.*: 16-17. Hpt. 10.

¹⁵ Lásd J. A.: *MNE.*: 16-17. Hpt. 10a, b, c.

2.4.1. A hangsúlyozás és ritmizálás sajátos megoldásai

A már említetteken túl vannak a hangsúlyozásnak, ritmizálásnak olyan sajátosságai, amelyek nyelvi analógiákkal, a magyar nyelv hangsúlyrendszerének követésével nem magyarázhatók. Ezek kialakulásában valószínűleg döntő jelentősége volt táncdallamaink által kísért táncainknak. A magyar nép mozgáskultúrája, hagyományos táncaink hangsúlyozási jellegzetességei, jellemző ritmusai, ritmussorozatai, gyakran rejtőzködő háttérritmusai félreismerhetetlen lenyomatukat hagyták hangszeres dallamink előadásmódjában.

2.4.1.1. A kontrahangsúlyozású játékmód

A régi stílusú közepes vagy gyors tempójú aszimmetrikus¹⁶ hangsúlyozású táncok játékának fontos, általánosan megfigyelhető jellemzője, hogy a belső aszimmetriával megszólaltatott hangcsoportok, ütemek első, főhangsúllyal kezdődő részét hosszabban, második, mellékhangsúllyal kezdődő részét pedig rövidebben ugyan, de hangsúlyosabban játsszák. Szinte úgy tűnik, mintha az ütemrész vagy hangcsoport első felének hosszabb időtartamát a második felének erőteljesebb hangsúlyozásával szeretnék ellensúlyozni, valószínűleg azonban nem csupán erről van szó. Az esztamra való játék, az ütem hangsúlytalan hangjainak hangsúlyozása a szimmetrikus hangsúlyozású dallamokban is megfigyelhető.¹⁷ E játékmód, amely ritmikai vezérfonalául a zenei kettőt tekinti az egy helyett, egy kifinomultabb ritmikai gondolkodást tükröz. A kettő nem értelmezhető az egy biztos értelmezése nélkül vagyis aki a kettőt követve is biztonságosan tud játszani az biztos, hogy az egyet tökéletesen jól értelmezi. Az ilyen zenei gondolkodáson való nevelkedés miatt tudnak a cigány muzsikusok eszeveszett (prestissimo) tempóban is gyors (sebes, friss...) csárdás dallamokat játszani egyetlen brácsa esztam kísérete mellett!

A kontrahangsúlyozású játékmódot az erdélyi dialektusterülethez tartozó több aldialektusban is megtaláljuk szinte minden régi stílusú zenei műfajban. Negyedes mozgású dallamban éppúgy előfordul, mint nyolcados vagy tizenhatodos mozgásúban, a közös bennük, a hangsúlytalan ütemrészek hangsúlyozása, ennek

¹⁶ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 18.

¹⁷ A kontra hangsúlyozásról már Bartók is ír. Lásd Bartók Béla: *Yugoslav Folk Music I, Serbo-Croatian Folk Songs. Introduction.* (New York: Suchoff, 1978): 9.

megvalósítása azonban az egyes tánczenei műfajokban más és más, ami függhet a dallam ritmikájától, tempójától, a dallam típustól, a tánc típustól, amelyhez kapcsolódóan az adott dallam elhangzik, a zenész egyéniségétől, stílusától, felkészültségétől. A kontrahangsúlyozás összes létező előfordulásának bemutatására, felsorolására nincs ugyan mód, a mellékelt jellemző példákból azonban elképzelhetjük a lehetőségeket.¹⁸

2.4.1.2. A háttér ritmusok hangsúlyozása

A hangsúlyozás eddig leírt jellegzetességein túl Erdély-szerte megfigyelhetjük a régi stílusú közepes és gyors tempójú férfi-, illetve páros táncok játékában,¹⁹ hogy a muzsikusz bizonyos, az adott táncra, tánc típusra jellemző ritmussorozatokot dobol ki hegedűjén a dallam megfelelő hangjainak intenzív hangsúlyozásával. Az adott dallam ritmusa mögül kicsengő háttér ritmus általában a kanásztánc ritmus sajátos változata, amelyben a zenei egy, illetve kettő hangsúlyozása (a kontra hangsúlyozás) váltakozik szinkópás ritmusokkal, az adott tánc jellemző ritmusait követve vagy a táncos egyéni ritmusváltozatai szerint. A háttér ritmusok játékának gyakorlata valószínűleg az európai zenében is meg volt a korábbi századokban.

A leírt játékmódot, amikor tehát a hegedűjáték a dallam ritmusán kívül a kontrahangsúlyozást, valamint a háttér ritmusokat is megjeleníti a hangsúlyozás, ritmizálás legbonyolultabb, legösszetettebb megoldásai közé sorolható többszólamú ritmuskíséretnek tekinthetjük.²⁰

2.4.1.3. Az aszimmetrikus hangsúlyozás

Régi stílusú hangszeres táncdallamink archaikus előadásának sajátos hangsúlyozási, ritmizálási jellegzetessége az aszimmetrikus hangsúlyozás. E sajátos ritmizálási forma, amely más népek zenei hagyományában is fellelhető, nem azonos az úgynevezett bolgár ritmussal, a mi aszimmetrikus dallamainkban csupán a fő-, illetve

¹⁸ Lásd a következő zenei példákat: Hpt. 11., 74.,

¹⁹ Például kalotaszegi legényes és szapora, széki sűrű tempó és csárdás, visai sűrű magyar, szökös, sebes csárdás stb.

²⁰ Hpt. 12.

a mellékhangsúllyal kezdődő ütemrészek hosszúsága (időtartama) különbözik. Az aszimmetrikus dallamokban az ütemrészek hossza (időtartama) közötti különbség matematikailag rendkívül csekély, a dallamok hangzása azonban nagyon karakteres. Elsősorban tehát hangsúlyozási ritmizálási jellegzetességről van szó, olyan sánta, akszak ritmusról, amelyet akár úgy is elképzelhetünk, hogy az ütemrészek tempója változik. Az aszimmetrikus dallamok ütemrészeinek aránya falvanként, előadónként eltérhet, ez azonban az aszimmetria jellegén lényegében nem változtat. Zenei hagyományunkban az aszimmetria két fő típusát különböztetjük meg a két-, illetve a többhangsúlyú aszimmetriát.

A kéthangsúlyú (fő-, illetve mellékhangsúly) aszimmetrikus dallamok egy-egy aszimmetrikus osztású ütemét legegyszerűbb olyan kétnegyedes ütemnek elképzelnünk, amelyben az egyik negyed mindig egy kicsivel rövidebb a másiknál. Ennek is két fajtáját figyelhetjük meg. A lassabb tempójú zenei műfajokban²¹ az ütem első, főhangsúllyal kezdődő része a rövidebb, a második a hosszabb, a közepes tempójú zenei műfajokban a főhangsúllyal kezdődő első ütemrész a hosszabb, ezt követi a rövidebb ütemrész. Ez utóbbi zenei műfajok azért különös jelentőségűek, mert ezek között találhatók azok a régi stílusú táncaink, amelyek bonyolult ritmusvilágának megszólaltatása az archaikus hegedűjáték legkifinomultabb, legcsiszoltabb és egyben legbonyolultabb vonózási megoldásainak alkalmazását tették szükségessé.²²

A többhangsúlyú aszimmetrikus dallamok²³ is két fő műfajcsoportba sorolhatók. Az elsőben, a dallamok négy egymást váltó, rövidebb-hosszabb ütemrészt tartalmazó metrikai egységből állnak (3+4+5+6/16; 3+4+6+6/16). Az ilyen dallamok négy hangsúlyt (fő-, illetve mellékhangsúly) tartalmazó ütemeit, két különböző tempójú kéthangsúlyú (fő-, illetve mellékhangsúlyt tartalmazó) aszimmetrikus ütem összekapcsolásának is tekinthetjük, amelyekben az összetartozást az ütemeken belüli állandósult hangsúlyviszonyok indokolják.²⁴

²¹ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 18. Hpt. 13.

²² Hpt. 14.

²³ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 22.

²⁴ Hpt. 15.

A többhangsúlyú aszimmetrikus dallamok másik csoportjába sorolhatjuk a hármasütemű tánczenei műfajokat. Az ide tartozó dallamok háromhangsúlyú (fő-, illetve mellékhangsúlyú) metrikai egységeit úgy is elképzelhetjük, mint olyan háromnegyedes ütemeket, amelyekben a három negyed mindegyike más-más hosszúságú (időtartamú).²⁵ Elképzelhető, hogy a hármas ütemek e sajátos ritmikai értelmezése a magyar táncok korábbi századokban élő proporciós előadásmódjának öröksége.

2.5. Díszítmények²⁶

A díszített előadásmód valamikor minden népzenei dialektusterületen hozzá tartozott a régi stílusú előadáshoz. Ahol még él a díszített előadásmód, a dallamok díszítményei, énekelt, furulyán játszott vagy hegedűn megszólaltatott változataikban is szinte ugyanúgy hangzanak. Az archaikus hegedűstílusnak fontos ismértve, elválaszthatatlan hozzátartozója a jellegzetes hangzású díszített játékmód, amely már önmagában is szükségessé teszi az archaikus balkéztechnikát. Népdalainkban hangszeres népzeneinkben a díszítményeknek elsősorban nem esztétikai szerepe van, hanem a hangsúlyozást, ritmizálást segítik, a dallam értelmezésének segédeszközei.

2.5.1. A díszítmények jellemző fajtái

Énekelt, illetve hangszeren játszott népi dallamaink díszítményei, a díszítmények fajtái nagyon hasonlóak a barokk zene jellegzetes díszítményeihez, amelyeknek fajtáit, előadásmódját több XVIII. századi zenei elméleti munkából is ismerhetjük. Annak, hogy népi dallamaink díszítményeinek megnevezésekor nem a barokk zene díszítményeinek neveit használjuk, az az oka, hogy a hasonlóságok ellenére lényeges közöttük a különbség. A XVIII. századi munkákban leírt díszítésmódok, a különféle díszítési formák (trilla, mordent, doppelschlag stb.) megmerevedett formáit mutatják. A mi népzenei hagyományunkban a trilla, a mordent (alsó trilla) vagy a körülírás meghatározatlan hosszúságú is lehet, egymásba is olvadhat és egymáshoz kapcsolódva, összetett díszítményként új díszítési megoldásokat is létrehozhat.

²⁵ Hpt. 16.

²⁶ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 24.

A leírtak miatt népi dallamaink díszítményeit a főhanghoz való viszonyuk vagy szerepük szerint csoportosíthatjuk. Bizonyos díszítőhangok, hangcsoportok a főhang hangsúlyos kezdetét emelik ki (előké). Az ilyen hangok, hangcsoportok, amelyek a főhang előtt, ahhoz kapcsolódva szólalnak meg értéküket rendszerint a főhangot megelőző hang vagy szünet értékéből nyerik. Ezeknek tehát a főhang hangsúlyos megszólalásában fontos a szerepük. A főhang díszítményei, annak ideje alatt szólalnak meg. Ide sorolhatjuk a hanglebegtetés különböző amplitudójú és intenzitású megoldásait, mint például a vibrátót, trillaféléket (trillát, mordentet) és a körülírást is, amely különleges játékmódja miatt tulajdonképpen a legnagyobb amplitudójú hanglebegtetésre ad lehetőséget. Az utóbbi díszítő megoldások folyamatosan is szólhatnak, egymásba is olvadhatnak. Tulajdonképpen ugyancsak a főhang ideje alatt szólalnak meg az utókák. Azért érdemelnek külön figyelmet, mert fontos a szerepük a főhang díszítményeinek befejezésében, lezárásában igaz, akár díszítetlen hangot is lezárhatnak. Az előké és utókák összekapcsolása különös hangzású, hangulatú megoldás, amelynek fontos a szerepe a hangzás folytonossá tételében is.

A felsorolt díszítési megoldások gyakran kapcsolódnak össze összetett díszítményekké az archaikus előadásmódban. Vannak az összetett díszítményeknek olyan változatai, amelyek a bennük szereplő hangok, hangcsoportok megszólaltatásakor egy-egy meghatározott zenei hangulatot képesek megjeleníteni. Az díszítmények összetétele állandósulhat, rögzülhet, így az adott zenei hangulatot képes generációkon keresztül (akár többféle hangszer előadásában is) rögzíteni.

2.5.2. A díszítmények megszólaltatásának az emberi beszéd, illetve az ének artikulációjához hasonlítható módja

Nem csak a dinamika, hangsúlyozás, a tagolás, illetve egyes kifejező, nyelvi eszközök imitációjában fedezhetjük fel a magyar nyelv és a népzenei előadás közötti rokon vonásokat. Régi stílusú, dúsan díszített dallamaink díszítményeinek megszólalása gyakran egy-egy érzelmileg fűtött szófordulatot, indulatszót, hanglejtést, illetve az énekes előadás bizonyos kifejező elemeit juttathatják

eszünkbe.²⁷ Annak, hogy az említett zenei fordulatok, dallamrészletek hegedűn megszólaltatott változatai gyakran még szélsőségesebb érzelmi töltést hordoznak, mint amit beszédben hallhatunk, egyrészt az lehet az oka, hogy a népi viselkedési normák az introvertált megnyilvánulási formákat várták el a falusi közösségek tagjaitól. A falusi ember a muzsikussal mondatta el szükségszerűen magába fojtott bűját-baját.

Mindannak, amit ebben a fejezetben népzeneink hangzásának jellegzetességeivel kapcsolatban olvashattunk az archaikus hegedűjáték szempontjából nagy jelentőségű, hiszen a játékmód minden eleme a leírt jellegzetes hangzás megszólaltatásához alakult ki.

²⁷ Hpt. 17a, b.

3. AZ ARCHAIKUS MAGYAR HEGEDŰJÁTÉK LEÍRÁSA

A helyenként még mindig élő archaikus játékmód, egyrészt még ma is ismeretlen, feltáratlan területe a magyar hangszeres zenei hagyománynak, másrészt ennek megismerése által mással nem pótolható módon bővíthetjük az európai zenével kapcsolatos hangszertörténeti, stílustörténeti, zenetörténeti ismereteinket. Valószínű, hogy a magyar hangszeres zenei hagyomány önállóan ugyan, de nem Európától függetlenül fejlődött ki a századok során. Az európai vonószene történeti korszakainak nyomait is felfedezhetjük a magyar archaikus hegedűjátékban, az ugyan nem biztos, hogy ez teljes mértékben az európai hangszeres kultúra hatásának tudható be. A vonószene (hegedű, hegedűszerű hangszerek) hagyománya nálunk valószínűleg régebbi gyökerű¹ és az azon játszott zenei anyag egy része is archaikusabb az európai párhuzamoknál. Azon kívül tehát, hogy ez az archaikus hangszeres hagyomány még eddig feltáratlan kulturális kincseink közé tartozik, a XVIII., XIX. század európai vonószenejének jobb megismerése is indokolja kutatását, de megismerése Bartók zenéjéhez is közelebb visz. Mindezek mellett a legfontosabb, hogy népzenei hagyományunk továbbéltetése, a népzene oktatása szempontjából nélkülözhetetlen az archaikus hegedűjáték megismerése.

3.1. A hegedű és a vonó tartása.

A magyar hegedűs hagyomány a hangszer tartásán kívül a vonó tartásának különféle, a XVIII. századi európai vonós gyakorlatban általánosan használt módját is megőrizte és alkalmazza, helyenként a mai napig. A magyar hegedűs hagyományban a hangszer, illetve a vonó tartásának szinte minden olyan lehetőségére példát lehet találni, amelyet a hegedűjáték európai történetében a XVI-XVII. századtól a XIX. század végéig az ide vonatkozó irodalom valamint a továbbélő hagyomány számon tart.²

¹ Kürschner Sz. Béla: *A hegedő*.: 468-482.

² Erre láthatunk néhány példát az 5., 6., 7., és 8. képeken.

3.1.1. A hangszer tartása

Az archaikus játékmód lényeges, szembeötlő jellemzője, hogy a hegedűs nem állával tartja hangszerét, hanem a vállának (mellének) támasztott hangszer nyak melletti kávája (hátlapjának nyak melletti pereme) alkarjának és tenyerének találkozásánál, csuklójának belső oldalára támaszkodik.³ Álltartót nem tesznek a hangszerre vagy ha tesznek is,⁴ rendeltetésszerűen nem használják. Nincs is rá szükség, hiszen a hangszert nem állal tartják, hanem lazán mellüknek nyomják vagy kulcsontjukra, illetve válluknak támasztják. A hegedű tartásának ezen módja korábban még általános volt Európában⁵ a XVIII. század végétől azonban lassan felváltotta a modern hegedű tartás.

A magyar falusi hegedűsök állva vagy ülve muzsikálnak. Miután nem állal tartják hangszerüket az állva játszó muzsikások tartása egyenes, vállukat nem húzzák föl, hiszen csukójukon nyugvó hangszerük csak lazán támaszkodik testüknek. Az ülő primások is egyenes testtartással játszanak vagy térdükre, keresztbe rakott lábukra könyökölve tartják hangszerüket. Erre esetenként azért lehet szükség, mert az európai hangszeres zenészi gyakorlat által elképzelhetetlen hosszúságú zenélési alkalmakon (25-30 óra) kell megfelelniük.⁶ A hagyományos, archaikus hangszerkezelés ergonomikus voltát igazolja, hogy több mint negyven éves népzenei pályafutásom során még nem találkoztam olyan falusi muzsikussal, aki az említett, igencsak megerőltetően hosszú zenélési alkalmak következtében ínhüvely gyulladást vagy bármilyen egészségi károsodást szenvedett volna, olyanról azonban hallottam, hogy egy háromnapos lakodalom során a húrok véresre szabdalták a hegedűs ujjait.⁷

³ Lásd a 2. lábjegyzet képmellékletét.

⁴ Az utóbbi évtizedekben van rá példa..

⁵ Lásd a 9., 10., és 11. képet

⁶ Például 24-30 órás lakodalmi muzsikáláson.

⁷ Martin György elbeszélése szerint egy gyimesi primással történt, aki elvállalt egy három napos lakodalmat.

3.1.2. A vonó tartása

A vonót a régies játékmóddal játszó falusi hegedűsök többnyire másképpen tartják, mint azt az európai gyakorlatban ma megszokhattuk, a vonó tartásának különféle módjai viszont meglehetősen hasonlóak a korábbi századok európai hegedűs gyakorlatából is ismertekkel, de ezen a téren meglehetősen nagy az eltérés muzsikusi és muzsikusi között. A vonó kezelésének módja valószínűleg a keleti vonós hagyományban gyökerezik.⁸ A vonó fogásának sokféle, egyénileg kialakított lehetőségével találkozhatunk a falusi zenészek vonózását figyelve, a következőkben a legáltalánosabban alkalmazott vonófogási megoldásokat tekintjük át.

3.1.2.1. A vonó kápájának marokra fogása

A vonó tartásának egyik jellegzetes módja, amikor a hegedűs a hüvelykujjával tartja (fogja) alulról a vonó kápáját. E vonófogási mód nem köthető a különféle népzenei dialektusokhoz, sem a kvart- vagy kvinthegeđű játékmódjához, de csak a régi, archaikus stílusban játszó muzsikusiok fogják így vonójukat. A vonó fogásának ez a módja azonosítható a XVIII. század során a Nyugat-európai forrásokban leírt, bemutatott francia vonófogással.⁹

3.1.2.2. A vonó pálcájának marokra fogása a kápa fölött

Másik, általánosan elterjedt vonófogási mód, amikor a hegedűs a vonót nem a kápánál, hanem a kápa fölött (kb. a bandázsolásnál) fogja.¹⁰ E vonófogási mód különösen jó lehetőséget nyújt a hegedűs számára, hogy a vonó pálcáját körülölelő mutatújja végét a pálca, illetve a vonó szőre közé dugva a vonó szőrét feszítse. Erről a vonófogási módról is elmondhatjuk, hogy csak az archaikus stílusban játszó hegedűsök alkalmazzák, de népzenei dialektushoz nem köthető használata. A XVIII. századi Nyugat-európai források olasz vonófogásként említik.¹¹

⁸ E megjegyzés a vonókezelésre vonatkozik, nem a vonó tartására.

⁹ Lásd 12. kép

¹⁰ Lásd az 5., 6. és 8. képet

¹¹ Lásd 13. kép

3.1.2.3. A vonó pálcájának marokra fogása a kápánál

Gyakori az a vonótartási mód is, amikor a muzsikos a kápánál fogja marokra a vonó pálcáját. Talán a vonó fogásának ez a módja hasonlít leginkább a ma elterjedt klasszikus vonófogáshoz, mert a hüvelykujj itt a vonó pálcáját fogja, de ahogyan a jobb kéz ujjai és a kézfej markolja a vonó pálcáját, az mégis különbözővé teszi attól. A vonófogásnak ez a módja sem köthető zenei dialektushoz, csupán a régi előadási stílushoz.

3.1.3. A hangszer és a vonó jellegzetes tartásának gyakorlati jelentősége

Amint láthatjuk, a korábbi századokból is találunk szép számmal írásos adatot és képanyagot a hegedű és vonó tartásának archaikusabb formáiról. Az utóbbi évszázad során már számtalan fénykép is megörökítette a Kárpát-medencei magyar és más népek hegedűseinek (de ugyanúgy a skandináv hegedűsök) hangszer-, illetve vonótartását, amely kísértetiesen hasonlít a történeti forrásokban láthatókhöz. Ennek ellenére a tanult zenész társadalomnak meglehetősen téves elképzelései vannak az archaikus hangszertechnikáról, ami talán annak köszönhető, hogy a XIX. századtól az európai zenekultúra Magyarországon is a zenei műveltség kizárólagos mércéjévé vált. A sajátosan magyar zenei jelenségek – mint például a cigányzene – fokozatosan beintegrálódott ebbe a folyamatba. Mindezen a XX. században történt politikai változások sem változtattak. A II. világháború után a vidéki cigányzenészeknek kategóriát kellett szerezniük, hogy zenélhessenek, ez pedig olyan vizsgáztatási rendszerrel járt együtt, amely megkövetelte a vidéki cigányzenekaroknak az európai zenei ízlés szerinti pallérozódását. Így lassan a kategóriát szerezni nem képes falusi zenészek és az új követelményeket követő vidéki városi, kisvárosi muzsikosok közötti szakadék egyre mélyült. A városi zenész réteg és talán ezen keresztül az egész muzsikos társadalom a falusi zenészek játékmódját nem megőrzendő kulturális értéknek kezdte tekinteni, hanem a múlt megőrzésre alkalmatlan, primitív, divatjamúlt maradványának.

Talán a leírtak táplálhatják az archaikus hangszertechnikával kapcsolatos hiedelmeket, téves elképzeléseket még ma is. E játéktechnikát alapjaiban nem

ismerők például úgy gondolják, hogy a bal tenyérben tartott hangszer görcsös tartásmódot eredményez, ami gátolja az ujjak szabad mozgását, lehetetlenné teszi a fekvésváltást stb. Ez a vélekedés téves. Először is azért, mert a régies játékmódban a hangszer nyaka nem nyugszik a hegedűs tenyerében (a látszat ellenére sem), hanem a hegedű hátának nyak felőli kávája támaszkodik a csukló tövére. Így a kézfej szabadon mozoghat. A tartásmód sajátága, hogy a kéz az 1. és 2. fekvés között, félfekvésben helyezkedik el, hogy pontosan hol, az a kézfej méretétől, az ujjak hosszától is függ. Ennek előnye, hogy a 2. fekvés a hangszer alátámasztási pontjának csekély módosításával érhető el és annyira kényelmes, hogy szinte alapfekvésnek tekinthető.

A közeli alátámasztási pont miatt az ujjak billentése, annak ereje, sebessége, az intonáció nagyon érzékenyen változtatható. Klasszikus hangszertartási mód esetén a viszonylag távolról húrra csapott ujjakkal vagy lefogunk egy-egy hangot vagy nem. A kávéra támasztott csuklóval a kéz helyzetéből adódóan egyrészt az ujjak közel vannak a húrokhoz, ami rendkívül gyors billentésére ad lehetőséget, másrészt a billentés, illetve a hang lefogásának ereje, intenzitása 0 % és 100% között érzékenyen változtatható, aminek következtében a billentés akár glissandoként is hathat, továbbá a gyakran 8-10 hangból álló díszítő hangcsoportok hangjai egységesen hangzó színes hangmasszává állhatnak össze, amelyben az egyes hangok a beszéd mássalhangzóinak hasonulásához hasonlítható módon ötvöződnek egymással.¹²

A közeli alátámasztás teszi lehetővé, hogy bonyolult díszítmények, körülírások játéka közben is változhasson kissé az ujjak pozíciója, ami a díszítmény játéka közben a hangok intonációjának kismértékű megváltoztatását eredményezi különleges hatást keltve ezzel.¹³

A bal kéz helyzete olyan különleges díszítő megoldások játékára is lehetőséget ad, mint a két ujjas, fölfelé terc-, kvartlépéses körülírásra. A hegedű tartásának módja ad lehetőséget a hangszer forgatására is például a vastaghúros dallamrészek játékaor.

¹² Hpt. 13., Hpt. 18a, b, c.

¹³ Hpt. 19a, b, c.

A III. kerületi Zeneiskola népzenei fakultásának¹⁴ tanáraként volt módom a népi hegedűtechnikával kapcsolatos megfigyeléseimet az ugyancsak ott tanító neves hegedűpedagógussal, Kállai Gézával végigtárgyalni a mesterem, Dobos Károly vonókezeléséről készült tanulmányom írásakor.¹⁵ Az archaikus játékmóddal játszó erdélyi falusi hegedűsök csuklóra támaszkodó hangszertartásáról a következő volt a véleménye: „Sokkal természetesebb tartásmód a vállal tartottnál. Lehet, hogy kezdőket először így kellene tanítani, miután ösztönösen amúgy is így fogják meg a hangszert.”

A már említett okok miatt a vonókezeléssel kapcsolatban is hasonló tévhitiek terjedtek el, a csupán a klasszikus hegedűtechnikát ismerő muzsikusok körében, mint a bal kéz játékaival kapcsolatban. Még a régizenesz Donington is azt írja híres könyvében, hogy: „Nem támasztja alá korabeli bizonyíték azt a (mai) elképzelést, hogy francia fogásnál a vonó feszítettségét szabályozni lehetett volna a hüvelykujjnak a szőrre gyakorolt, változó szorításával. Ez lehetetlenség – mint arról bárki meggyőződhet a legelső kísérletnél. Vigyázat, a kísérletező el fogja ejteni a vonót!”.¹⁶ Donington nem tudhatta, hogy Erdélyben még sok helyen muzsikálnak falusi zenészek e régi vonótechnikát alkalmazva, amelynek előnye, hogy a vonó szőre és pálcája közé dugott mutatóujjakkal a szőrt állandóan a kívánt mértékben feszítik. Helyenként a francia vonófogást is alkalmazzák, illetve többféle vonófogási módot is megfigyelhetünk az archaikusan játszó erdélyi falusi zenészek gyakorlatában, amelyek azonban mind a sajátos vonókezelési módot szolgálják, amely a népzene hangzásvilágának, zenei kifejezésrendszerének megszólaltatását teszi lehetővé, ehhez alakult ki és ehhez nélkülözhetetlen.

¹⁴ E fakultás vált később Óbudai Népzenei Iskola néven önálló intézménnyé.

¹⁵ Jánosi András: „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. Virágvolgyi Márta-Felföldi László (szerk.) *A széki hangszeres népzene*. (Budapest: Planétás, 2000):226-246.

¹⁶ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978):78.

3.2. Az artikulációs rendszer.

A bal és jobb kéz, a hangszer és a vonó, valamint a sajátos játékmód alkotta artikulációs rendszer a népzene sajátos hangzásvilágához alakult ki. E rendszer minden eleme felelős azért a hangzásért, amelyet az archaikus játékmóddal játszó muzsikusoktól (hegedűsöktől) még ma is hallhatunk. Az artikulációs rendszer sajátosságainak köszönhető a hegedűjáték jellegzetes hangereje, hangminősége, hangszíne, a dinamika, valamint a hangsúlyozás és ritmizálás sajátosságai, a ritmus értelmezésének, megjelenítésének sajátos módjai. Mindezekben népünk sajátos zenei hangzásigénye, illetve időszemlélete testesül meg, ami lényegesen különbözik a mára kialakult európai zenei gondolkodástól.

3.2.1. A vonókezelés

Mindazért, amit fentebb a hangképzésről olvashattunk, elsősorban a vonókezelés a felelős. A vonó fogásának archaikus hegedűjátékban alkalmazott módjai a rendelkezésre álló adatok alapján nem mutatnak lényeges különbséget az európai hegedűjáték korábbi történeti korszakaiban is alkalmazott módoktól. Azt, hogy e korábbi korszakok vonóhasználata pontosan milyen is volt, csak találgathatjuk, alaposan csak a korábbi hangszeres hagyományból később kialakult és ma is elterjedt klasszikus vonókezelést ismerhetjük. Az archaikus magyar hegedűjáték vonótechnikája ettől azonban lényegében tér el.

3.2.1.1. A vonókezelés filozófiája és ennek alkalmazott lehetőségei

Az a mód, ahogyan archaikusan játszó hegedűseink a vonót kezelik régi, vélhetően keleti (távol-keleti) eredetű vonótechnika, amely a vonót ütő vagy inkább vágószerszámként használja. A vonó pálcáját a hegedűs határozottan kezében tartja, mint egy ütő, vágó szerszámot és – némi egyszerűsítéssel fogalmazva – a húr síkjával párhuzamosan suhogtatja. Persze a húrhoz annyira közel, hogy a pálcára feszített vonószőr hozzáérhessen, belekaphasson a húrba. Amikor 1877-ben Liszt Ferenc egy Teleki Sándorhoz írott levelében Pócsi Laciról, Teleki cigány muzsikusról érdeklődött, a muzsikus egészsége felől kérdezte a grófot és azt is

tudakolta, csinál-e még kardvágásokat (az eredeti szöveg szerint tulajdonképpen szablyavágásokat) vonójával.¹⁷ Mástól talán nem kellene komolyan vennünk efféle megjegyzést, de Liszt Ferenc e megfogalmazásával a lényegét ragadta meg a régi stílusú vonókezelésnek, amit még a mai napig is láthatunk, tanulmányozhatunk a zenei hagyományukat még őrző falvak muzsikusainak játékában.

A kardcsapásszerű vonókezelés, a hegedűn ütőhangszerszerű játékot tesz lehetővé. Ezzel a vonókezeléssel a hang megszólalása teljesen egybeesik a hangsúllyal, ami rendkívül ritmikussá teszi a hegedűjátékot. Azt is mondhatjuk, hogy ebben ragadható meg a klasszikus és archaikus magyar vonókezelés közötti különbség lényege. A klasszikus vonókezeléssel a vonó elindításakor a hang is megszólal többnyire. Az archaikus magyar vonózással a vonót indító rendkívül intenzív, ütés-, vágásszerű mozdulat következtében rendszerint a hang csak később, a vonó több centis útja után szólal meg robbanásszerűen. Elképzelhető, hogy Bartókot, aki több ezer hegedűdallamot gyűjtött archaikusan játszó erdélyi hegedűsöktől, ez a vonókezelési mód inspirálta, amikor a zongorát forradalmian új módon, ütőhangszerszerűen kezdte használni. Az archaikus vonókezelés itt leírt módja a legalább kétezer éves múltra visszatekintő kínai hegedű játékában is hasonlóan történik.¹⁸

3.2.1.2. Honnan származtatható a hang indításához szükséges indítónyomaték

A vonókezelés archaikus módja mint láthattuk többek között a hang indítása terén mutat lényeges különbséget a klasszikushoz képest. E játékmódot alkalmazó falusi zenészek is képesek a hangokat hangsúlytalanul indítani, azonban a vonószene gyakorlati szerepe miatt erre nagyon ritkán van szükség, a nagyon határozott, hangsúlyos hangindításra viszont szinte mindig. A vonókezelés is ezt szolgálja. A hangsúlyos, gyakran különösen nagy intenzitással megszólaltatott hangok indításához szükséges indító nyomaték a sajátos vonókezelés eredménye.

Amikor a határozottan, ütő-vágó szerszámhoz hasonlóan kézben tartott vonó kardszerű suhintása következtében a rendkívül nagy sebességgel mozgó vonó szőre

¹⁷ „Bony Laczy n’a-t-il pas cessé de donner des coups de sabre avec son archet?” Franz Liszt: *Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1833-1886. Gesammelt und Erläutert von Margit Prahács.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966):183.

¹⁸ Ahogyan azt az Óbudai Népzenei Iskola Archivumának videó felvételein is láthatjuk.

igen lapos szögben a húrra csapódik, a vonó mozgási energiája változik a megszólaló hang indító nyomatékává, illetve hangsúlyává, így olyan intenzíven képes a vonó szőre a húr rezgésbe hozni, ahogyan húrról indított vonóval nem vagy csak sokkal nagyobb energiabefektetéssel lehetne.

3.2.1.3. A jellegzetes hangképzés, a különleges hangszín és hangerő

A muzsikások a különleges éles hangszínt és a néha valószínűtlenül nagy hangerőt is jellegzetes vonókezelésükkel érik el, amelynek egyik fontos jellemzője, hogy a vonó sebességének és a vonónyomásnak az aránya eltér a klasszikus hegedűstílusban megszokottól. Általában egy adott vonósebességnél a klasszikus játékmódban megszokotthoz képest nagyobb vonónyomást alkalmaznak, illetve egy adott vonónyomásnál viszonylag kisebb vonósebességet. A különösen nagy indító nyomatékkal induló vonás a húr különösen erős rezgését, túlgerjesztett állapotát eredményezi. A húrnak e túlgerjesztett állapota a vonó hirtelen lelassított járásával is fenntartható, az így képzett hang színe a már említettek szerint jellegzetesen éles, fűvőhangszerszerű lesz.¹⁹ Ugyancsak ennek a hangképzési módnak következménye az a levegős, felhangdús hang is, aminek a hegedűjáték különös hangszínbeli gazdagsága köszönhető. Az éles hangra a hangszeres zene funkciója miatt is szükség van, hiszen azokon a vidékeken, ahol az utóbbi időkig, helyenként a mai napig vonós hangszerek szolgálják a közösség zenei igényeit, rendszerint hangerősítő berendezés nélkül kellett, illetve kell 2-300 fős közönség (lakodalmak, keresztelők stb.) igényeit kielégíteni egy-egy 4-5-tagú zenekarnak.

Hang és video felvételek igazolják, hogy a vonó sebességének, illetve nyomásának arányával kapcsolatos, fentebb általános értelemben tett megállapítás, a gyakorlatban azt jelenti, hogy rendszerint jóval kisebb vonónyomást alkalmaznak a klasszikus hegedűstílusban megszokottnál. A hang hangsúlyos indításához szükséges rendkívüli nyomatékot mint láttuk, a hegedűsök a vonóindítás különleges módjaiból nyerik. A hang indítása után hirtelen lelassuló vonó mozgásakor tapasztalható, hogy a viszonylag (néha rendkívüli módon) lassú vonósebességhez aránylag nagyobb vonónyomást társítanak, de ez még mindig olyan csekély, hogy a vonó szőre alig

¹⁹ Hpt. 20.

közeledik a vonó pálcájához. Mindezt a vonós zene hagyományos szerepe is magyarázza. A táncalkalmak zenei kíséretét (évszázadok óta) ellátó vonós hangszerek csak rendkívül gazdaságos, energiatakarékos játékmóddal tudtak megfelelni a velük szemben támasztott kemény elvárásoknak. 18-20 -24 (vagy még ennél is több) órán keresztül csak rendkívül gazdaságos módon lehet hegedülni vagy a kísérőhangszereken játszani.

Lassú műfajokban gyakori, hogy a vonó sebessége (egy adott, szükséges vonónyomásnál) a húr megszólalási küszöbének határára lassul le. Ennek köszönhető egyrészt a már említett, fúvóhangszerszerű hangszín is, ezen kívül az időnként megszólalási küszöb alá lassuló vonósebesség hatására a hang gyakran megreccsen, megcsuklik, ami különleges effektusként, hatásos hangulati elemként hat.²⁰

3.2.1.4. A csukló és az ujjak szerepe a vonóvezetésben, hangképzésben

Videofelvételek alapján úgy tűnhet, hogy a hagyományos játékmóddal játszó muzsikások jobb kezének csuklója merev, nem kellően hajlékony a zene finomabb részleteinek megszólaltatásához. Épp a sajátos játéktechnika következménye, hogy a látszat csal. A többnyire kardcsapásszerű, suhintó mozdulattal indított hangsúlyos hangok megszólaltatásakor a csukló határozottan, keményen kell tartsa a vonót. Ilyenkor megnövekszik az ujjak kiegyenlítő, rugózó szerepe. Amint azonban a későbbiekben látni fogjuk, a hegedűn játszott zenei anyag (többnyire tánczene) tele van olyan ritmikai finomsággal, amelyek megszólaltatásához rendkívül érzékeny csuklómozgás szükséges. Nem beszélhetünk tehát merev csuklóról, de az tény, hogy az archaikus vonókezelés általában csak a lehető legkisebb, legszükségesebb mértékű csuklómozgásra törekszik. Fontos ez abból a már korábban említett szempontból is, hogy a falusi muzsikásoknak rendkívül megterhelő zenélési feladatokat kell ellátniuk.

²⁰ Hpt. 21. (A felvétel több helyén is megfigyelhető, így például 0'46" és 0'50" között, 1'08"-nél.)

3.2.1.5. A vonókezelés eszköztára

A vonókezelés, mint ahogyan a hangszerkezelés minden részlete, a falusi ember zenei igényeit, a hangszeres zenei előadással szembeni elvárásait szolgálja, ehhez alakult ki. Ezt láthatjuk a vonóindítás, a vonóvezetés megoldásaiban, a különböző vonásmódok és vonáskombinációk alkalmazásában is.

3.2.1.6. A vonó indításának módjai

6.a) Hangsúlytalan vonóindítás

Megfigyelhetjük ugyan alkalmanként, hogy az archaikus hegedűtechnikával játszó hegedűsök is indítanak hangsúlytalanul egy-egy hangot, arról nincs szó, hogy ne lennének erre képesek, hangszeres zene falusi közösségekben betöltött szerepe miatt azonban ritkán van erre szükség. Hangsúlytalanul indított vonásokat elsősorban keservesekben, hangszeres sirató dallamok játékában figyelhetünk meg.

6.b) Hangsúlyos vonóindítás

Legtöbbször a hangok hangsúlyosan kell megszólaljanak, aminek hallhatóvá tétele, csakúgy, mint a klasszikus játékmódban a vonókezelés feladata, azonban a megvalósítás módja jelentősen különbözik attól. Sajátos, és a hegedűjáték szerepéből, feladatából adódik, hogy a hangsúlyos hangindításkor egyrészt a vonót a hang megszólalása (megszólaltatása) előtt mozgásba (lendületbe) hozzák, másrészt a hang hangsúlyos indításához szükséges indító nyomatékokat a vonó említett mozgásából, lendületéből nyerik. Mindennek nemcsak a különösen erőteljes, olykor szélsőséges hangsúlyozás szempontjából van jelentősége, hanem a muzsikusként állóképessége szempontjából is. A falusi zenészekre háruló már említett, különösen hosszú (25-30 órás) és különösen megterhelő zenélési alkalmakon való megfelelés csak rendkívül gazdaságos, energiatakarékos, ergonomikus hangszerkezeléssel, a muzsikusként izomzatának dinamikus, impulzusszerű igénybevételével lehetséges. A hangsúlyos vonóindítás itt leírt módjai tökéletesen szolgálják ezt a célt.

1. Levegőből induló hangsúlyos vonóindítás

A vonónak a hangsúlyos hangindításhoz szükséges mozgása sok esetben már a levegőben indul. A levegőben felgyorsuló vonó a húrt különösen intenzíven képes rezgésbe hozni. A vonóindításnak ez a módja a vonóvezetésre, valamint a hangképzés teljes egészére kihatással van.

a) Kardcsapásszerű vonóindítás

A levegőből induló hangsúlyos vonóindítás legáltalánosabb módja, amikor a jobb kéz a vonót, kicsivel (1-2 mm) a húr fölött, a húrsíkkal párhuzamos síkon hirtelen, nagy sebességgel megsuhintja, s az nagy lendülettel, lapos szögben a húrhoz csapódik, ahogyan mozgási pályája a húr síkját keresztezi. A nagy sebességgel, igen lapos szögben húrra csapódó vonó különösen nagy mozgási sebességének köszönhetően, rendkívül intenzíven rezgeti meg a húrt. Úgy is mondhatjuk, hogy a húrt túlgerjesztett állapotba hozza, ami egyrészt különösen erőteljes hangsúlyozást tesz lehetővé, másrészt a hang minőségét is meghatározó módon befolyásolja. Ez az a vonómozgás, amit Liszt Ferenc a neki muzsikáló Pócsi Laci játékaról írva szablyavágás- vagy kardcsapásszerű vonóindításnak nevezett. A vonó indításának ez a módja a karatézók ütésttechnikájához hasonló. Legszenbetűnőbb sajátága, hogy a levegőben induló vonó már nagy sebességgel mozog, amikor a hangot – nagy mozgási energiája miatt – rendszerint impulzusszerű dinamikával, néha robbanásszerű hangzással megszólaltatja. E hangindítási móddal a vonó mozgása a hang megszólalása előtt indul, azonban a hang megszólalása, illetve a hangsúly teljesen egybeesik, ami hallható is a hegedűs játékában.²¹

b) Reflex vonóindítás ²²

Folyamatos dallamjáték közben (de legalább egy megszólaló hangot követően) a vonó irányának változtatásakor figyelhetjük meg, hogy a hang megszólaltatásának

²¹ Azt is mondhatnánk, hogy talán ez a legegyszerűbben megfogalmazható különbség a vizsgálódásunk tárgyát képező archaikus, valamint a klasszikus vonókezelés között, amelynél a hang már a húron elindított vonó indulásának pillanatában megszólal, megszólalása azonban nem esik tökéletesen egybe a hang hangsúlyával. Lásd Hpt. 22.

²² Visszacsapódó vagy csuklórándításos vonóindításnak is nevezhetjük.

végéhez közeledve, a muzsikus úgy indítja a következő hangot, úgy vesz lendületet hozzá, hogy a fölfelé haladó vonó mozgásának végén hirtelen nagy sebességgel lefelé indítja karját. E hirtelen mozdulatot a vonót tartó kézfeje nem tudja követni, lemarad, folytatva kissé korábbi irányát ahhoz hasonlóan, ahogyan például egy kő ehajításakor vagy kalapáláskor a követ, szerszámot tartó kézfejük a hirtelen mozdulattól hátrahanyatlík (a mozgás irányával ellentétes irányba). E hátrahanyatlás természetesen csak olyan mértékű lehet, amennyire csuklónk, inaink, izmaink engedik. Ezek rugalmasságának köszönhető, hogy a hátrahanyatló mozdulat végén a vonót tartó kézfejük, óriási sebességgel hozza be lefelé lendült karunkhoz viszonyított lemaradását. A visszacsapódás ahhoz hasonló sebességgel történik, mint ahogyan egy egyik végén beakadt spirálrugó kiszabadul fogságából. A nagy sebességű visszacsapódáskor a vonó rövid időre (a visszacsapó mozdulat idejére) kissé levegőbe emelkedik, hogy azután a már említett módon használhassa ki mozgási energiáját a vonás hangsúlyos indításához.

Egyszerűbben úgy is mondhatjuk, hogy a muzsikus a vonóindításhoz szükséges lendületet a vonónak, a vonás irányával ellenkező irányba való lendítéséből nyeri így, szinte egy helyben, a vonó haladása nélkül jön létre a hang indításához szükséges különleges mozgási energia, ami ugyanolyan hangindítást tesz lehetővé, mintha a levegőből csapódna a vonó a húrra.²³

2. Húrról induló hangsúlyos vonóindítás

A vonó hangsúlyos indítása húrról induló vonás esetén is a már leírtakhoz hasonlóan történik. A hirtelen, ütésszerűen induló, kardcsapásszerű mozdulat következtében a hang ugyanúgy csak a vonás későbbi szakaszában, a vonó több (4-5) centiméteres haladása után szólal meg, mint a levegőből induló kardcsapásszerű vonás esetén. A kardcsapásszerű vonóindításhoz tehát nem kell feltétlenül a levegőből indulnia a vonónak. A levegőből induló kardcsapásszerű vonáshoz hasonlóan a vonó mozgása ennél a vonóindításnál is a hang megszólalása előtt indul, viszont a hang megszólalása, illetve a hangsúly teljesen egybeesik. A muzsikus egyéni játéktípusa, temperamentuma, játékának intenzitása, a zenei műfaj, a zenélési alkalom hangulata

²³ Lásd Hpt. 23. (A felvétel több helyén is megfigyelhető, így például 0'00", 0'14", 0'36" és 0'46"-nél.)

mind befolyásolja, hogy egy adott dallam, dallamváltozat játékakor mikor indul a levegőből vagy a húrról a vonó.

A falusi muzsikások nem vonótechnikai hiányosságuk miatt nem indítják a fent leírtaktól eltérően vonójukat hangsúlyos hang indításakor (détaché, martelé vonással) hanem, mert ahhoz az intenzív, ritmikus játékhoz, amit közönségük, a zenei hagyományt éltető, továbbfejlesztő faluközösség megkövetel vagy elvár tőlük, ahhoz egyrészt erre a játékmódra van szükségük, másrészt történelmileg ez alakult ki hozzá. Meg lenne a képességük tehát, hogy másképpen játszanak, de nem arra van szükségük.

a) Előkés vonóindítás

A vonó húrról való indításának másik módja, amikor a tulajdonképpen megszólaltatandó hang indításához a vonó a lendületét nem a hangsúlyos vonóindítás már leírt módjai útján nyeri, hanem a hanghoz (főhanghoz) kötött egy vagy több díszítőhang (előke, díszítő hangcsoport) megszólaltatása közben gyorsul fel a kellő sebességre. E díszítőhangok értéke rendszerint a főhangot megelőző hang vagy szünet értékéhez tartozik, abból veendő el. A főhang előtt megszólaló hangsúlytalan hangoknak tehát a hangsúlyozás szempontjából is fontos a szerepük.²⁴

b) Előkés reflex vonóindítás

Az is gyakori, hogy az előkét, a húrról induló reflex (visszacsapódó) vonóindításkor a hátra hanyatló vonó szólaltatja meg, e vonóindítási mód járulékos mozdulatával. E jellegzetes, a csukló hátrahanyatlásából adódó előke megszólaltatása után a vonás irányába lendülő vonó sok esetben még egy főhanghoz kötődő előkét is megszólaltat, hogy ennek játéka közben fölgyorsulva még nagyobb sebességgel érkezzon a főhang megszólaltatásához.²⁵

²⁴ Lásd J. A.: *MNE.*: 26., 27. oldalának kottapéldáit, valamint Hpt. 24a, b.

²⁵ Hpt. 25. (A hangfelvétel több helyén is megfigyelhető az előkés reflex vonóindítás.)

3.2.1.7. A vonóvezetés módjai

A hangképzés sajátosságaiért részben az eddigiekben tárgyalt vonó-, illetve hangindítás jellegzetességei a felelősek, másrészt a vonóvezetés módjai. Amint azt az eddigiekben láthattuk, a vonó indítása lehetőséget teremt a hang különlegesen szélsőséges, impulzusszerű dinamikai ugrással, vagyis különlegesen intenzív hangsúllyal való indításához. Az, hogy e hangindítás hogyan tudja a tulajdonképpeni célt, a ritmizálást szolgálni, az elindított vonó továbbhaladásától, vagyis a vonóvezetéstől is függ.

7.a) A vonó egyenletes vezetése

Az impulzusszerű hangsúllyal kezdődő hang jelentősen csökkenő dinamikával vagy akár halkulva is folytatódhat. A halkulás ellenére a húr túlgerjesztett állapota és az ennek köszönhető hangereje és jellegzetes hangszíne is megmaradhat, ugyanis a nagy kezdeti sebesség után hirtelen lelassuló vonó már kisebb sebességgel is fenn tudja tartani a húr erős rezgését. Mindennek az energiatakarékosság szempontjából van igen nagy jelentősége. A nagyjából állandó vagy hasonló nyomással húron tartott vonóval nem lehet 24 órán keresztül hegedülni (vagy más vonós hangszeren játszani), csak a pulzáló, dinamikus mozgás viselhető el ennyi időn keresztül. Az intenzív vonóindítás után a vonó rendszerint csak nagyon kis nyomással, lazán érintkezik a húrral, miközben a hang ereje nem csökken.²⁶ Ha csökkenő hangerőre van szükség, azt rendszerint a vonó sebességének lassításával érik el.

Az egyenletesen lassuló vonó egyenletesen halkuló hangot eredményez, ami a dinamika lélegzetvételszerű változását érezteti.²⁷ A díszítmények játéka közben lassuló vonó, illetve az így szinte teljesen eltűnő, szertefoszló díszítmények a távolodás érzetét kelthetik.²⁸ Egy-egy adott zenei műfaj hagyományos előadásmódja vagy a muzsikusz egyéni stílusa, esetleg pillanatnyi hangulata a fentitől eltérő húrra tapasztott vonást és az ezzel létrejövő hangképzést is megkívánhatja. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a vonó húrra tapadását előidéző vonónyomás csak viszonylag

²⁶ Hpt. 26.

²⁷ Hpt. 27.

²⁸ Hpt. 27.

nagyobb a fent ismertetett vonás esetében tapasztalhatónál. Itt is inkább a vonó nyomásának, illetve sebességének igen érzékeny, sajátos egyensúlyáról kell beszélnünk.

7.b) A vonó hirtelen gyorsítása, illetve lassítása

Mint később látni fogjuk az artikuláció választékosságát a vonósebesség rendkívül érzékeny változtatásával érik el hegedűseink. A vonó indításakor, illetve még azelőtt történő nagy sebességgel való belendítéséről már volt szó, a vonó sebességének hirtelen gyorsítása azonban nemcsak a vonó indításakor fordul elő, hanem vonás közben is, annak bármely szakaszán. A vonó sebességének ilyen hirtelen megnövelése a vonás közbeni hangsúlyozás, ritmizálás fontos eszköze.²⁹

Ennek ellenkezőjére, a vonó hirtelen lassítására is találunk bőven példát. A hangok nagy hangsúllyal induló, hirtelen véget érő, rövid lecsengésű vagy anélküli megszólaltatása, elsősorban a rövid, határozott, ütésszerű hangok játékaiban figyelhető meg.³⁰ Az intenzív hangindítás következtében szinte extrém módon (nagy indító nyomatékkal) rezgésbe hozott húr mozgását, mint ahogyan azt már korábban megállapítottuk, a továbbiakban hirtelen lelassuló vonó is kellően fenn tudja tartani. Az így képzett hang hangzása, hangszíne is jellegzetes. A szélsőséges, néha a hang torzulását eredményező, dinamikai ugrással induló hang, a vonósebesség hirtelen lassulása következtében folyamatosan is halkulhat, a dinamika népdalaink előadásában megfigyelhető, lélegzetvételhez igazodó természetes változásához hasonlóan.³¹

7.c) Különböző dúvó megoldások

A vonó sebességének olyan összetett változtatását, amikor a vonó egy vonás alatt gyorsul is és lassul is (esetleg többször is) a vonós kísérőhangszerek játékában dúvó vonásnak nevezzük.³² A hegedű játékában a dúvó megoldások különösen jó

²⁹ Hpt. 28.

³⁰ Hpt. 28.

³¹ Hpt. 26.

³² Hpt. 29.

lehetőséget nyújtanak a hangok, hangcsoportok kiemelésére, plasztikussá tételére. A többszöri gyorsulással, illetve lassulással a vonó egyes részei esetleg külön hangsúlyozási feladatokat is elláthatnak. Ennek a vonókezelési megoldásnak fontos a szerepe a különböző zenei frázisok, díszítmények beszédszerű artikulációjában is.

3.2.1.8. Vonásmódok

A vonó indításának, illetve a vonóvezetésnek már említett sajátosságai mellett, amelyek többnyire a hang megszólalását, minőségét befolyásolják, számba kell vegyük azokat a vonásmódokat, amelyek a hegedűjáték karakterét határozzák meg. Ezek közül némelyeket általánosan, többféle zenei műfaj játékokor is használnak, más vonásmódok jellegzetesen valamely tánczenei műfaj játékához, esetleg egy-egy zenei dialektushoz kötődnek, használatuk azonban elsősorban az adott muzsikuss felkészültségétől és egyéni stílusától függ.

8.a) A rubato, illetve parlando rubato dallamok vonásmódja

A kötetlen ritmusú³³ keservesek előadásában fedezhetjük fel, hogy olykor a vonó, illetve a megszólaló hang hangsúlytalanul indul. Erre vonatkozó törvényszerűséget, szabályt eddig nem sikerült felfedezni. Valószínűnek látszik, hogy a dallam előadásának hagyományától, az épp játszott zenei folyamattól, az alkalomtól, a muzsikuss hangulatától, illetve vérmérsékletétől függ, hogy adott esetben a dallamot hangsúlyosan kezdi-e vagy hangsúlytalanul. Bőven látunk példát azonban arra is, hogy akár egy halotti keserves is (vagy annak valamely részlete) táncdallamoknál megszokott robbanásszerű hanggal indul a húrra csapódó vonó által rendkívül expresszív hatást keltve.³⁴

A rubato dallamok hangsúlytalan vagy akár hangsúlyos vonóindítással kezdődő kitartott, hosszú hangjait egyenletes, homogén hangot eredményező vonóvezetéssel szólaltatják meg, a dallam gyorsabb mozgású hangjait azonban előszeretettel játszá-

³³ Megjegyzendő, hogy a rubato (kötetlen ritmusú), pontatlan kifejezés az archaikus keserves dallamok előadásmódjára. Csak ezen dallamok előadásának szabályait nem ismerők gondolják kötetlen ritmusúnak e műfaj dallamainak előadásmódját. Valójában a dallamok előadása szigorú szabályokhoz igazodik, amelyek nemcsak a magyar népzeneben érvényesek, hanem éppúgy vonatkoznak a török vagy akár a szír hasonló műfajú dallamokra is.

³⁴ Hpt. 30., Hpt. 31.

kardcsapásszerű, expresszív vonásokkal. A dallam kezdő hangjának, illetve bármely kitartott, hosszú hangjának húrra csapódó, ütésszerű indítása esetén a hang kezdete után a vonó rövid idő alatt (esetleg hirtelen) lelassul a *legatissimo* játékhoz. A *rubato* dallamok hosszú, kitartott hangjai az említett vonókezelési megoldásoknak köszönhetően egyenletes hangszínnel, éneklően szólnak, ha ez nem ugyanazt jelenti is, mint amit az európai zene előadói hagyománya szerint gondolhatnánk.

8.b) A lassú és mérsékelt tempójú alkalmazkodó ritmusú táncdallamok vonásmódjai

A keservesek játékához a kifejező, éneklő hosszú hangok illenek legjobban, a dallamok játékmódja is ehhez formálódott. A lassú, illetve mérsékelt tempójú, szimmetrikus vagy aszimmetrikus,³⁵ alkalmazkodó ritmusú táncdallamok játéka azonban már a tánczene előadásával szemben támasztott követelményeket kell kielégítse, ennek megfelelően a dallamok megszólaltatásához alkalmazott vonásmódok is a ritmizálást, hangsúlyozást kell szolgálják. Még az igen lassú táncdallamok sem indulnak hangsúlytalan vonóval sőt gyakran a hangsúlyos vonóindítás leghatékonyabb lehetőségeit használják ki a dallamok, dallamsorok vagy egy-egy dallamrészlet indításakor.³⁶ A leglassabb tempójú tánczenei műfajokban (Erdély-szerte játszott lassúk) a nagy sebességgel húrra csapódó vonó rendszerint hirtelen lelassul, miközben lassú járásával is fenntartja a húr éles, erős hangot eredményező intenzív rezgését. Gyakori, hogy a vonó sebessége a már korábban említett módon a megszólalási küszöbre lassul, hogy ennek következtében kifejezőerejét egy-egy reccsenésszerű effektussal gazdagítsa.

³⁵ Az aszimmetriáról bővebben lásd: J. A.: *MNE*, 18.

³⁶ Hpt. 32.

1. Kardcsapásszerű hosszú vonás

A kissé gyorsabb, mérsékelt tempójú tánczenei műfajokban (de közepes tempójúakban is) általánosnak is mondható, hogy a kardcsapásszerű vonóindítás után a vonó nem lassul le hirtelen, hanem kezdeti lendületét a vonóvezetéshez is felhasználja. A nagy sebességgel hűrra csapódó vonó, pályáját egyenletesen lassulva folytatja, ami az impulzusszerű hangsúllyal induló hang egyenletes halkulását, dinamikájának csökkenését eredményezi.³⁷ A vonás indításának módja, a vonóvezetés lendülete miatt kardcsapásszerű vonásnak is nevezhetjük ezt a vonásmódot. E játékmód jelentősége nemcsak az énekhang lélegzetvételhez igazodó dinamikájának imitálásában rejlik. Az intenzív hangsúllyal induló, egyenletesen halkuló hangok a zenét hallgató, táncoló ember számára folytonos tájékozódást jelentenek a zene tempójáról, ritmusáról. Egy nagy hangsúllyal induló, egyenletesen halkuló hang kezdetén már sejthető, érezhető a hang hossza, időtartama, ami a folyton rögtönző táncosnak nélkülözhetetlen segítséget jelent. A vonó indításának nagy sebessége, illetve az ennek következtében létrejövő szélsőséges, impulzusszerű hangsúly nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a hangok egyenletes halkulása egyértelműen érzékelhető legyen. E vonásmód, illetve hangképzés a kardcsapásszerű vonóindításon kívül a többi, már említett hangsúlyos vonóindítással is megvalósítható (reflex, előkés, reflex előkés).

2. Tapasztott vonás

Talán leginkább a Közép-erdélyi mérsékelt vagy közepes tempójú aszimmetrikus táncdallamok játékában figyelhető meg az a vonásmód, amely során a rendszerint nagy sebességgel, hangsúlyosan induló vonó nem folytatja haladásának lendületét, a hűrra csapódás után lelassul és arra tapadva halad tovább.³⁸ A fentiekben említett kardcsapásszerű vonással ellentétben, amikor a vonó kezdeti lendületének, hasznosuló mozgási energiájának eredményeként, energikus, lendületes, vagány hangzást kapunk, a tapasztott vonás az állandóság, statikusság, egy gondolkör körüli leragadás érzetét kelti. Különös ízű, a végtelenséget, az örök állandóság

³⁷ Hpt. 33.

³⁸ Hpt. 34.

hangulatát idéző játékmód ez.³⁹ E vonásmódnak fontos a szerepe a hosszan hangzó, folyamatosan díszített (folyamatosan körülírással játszott) hangok játékaiban. A vonó húrra való tapasztása természetesen csak viszonylagos, ami a vonósebesség és vonónyomás sajátos arányaként jön létre és csak olyan mértékű, hogy az sajátos tapasztott hangzást eredményezzen. A vonó túlzott préselése nagymértékben rontaná a vonókezelés gazdaságosságát, ergonomikusságát például azzal is, hogy a túlzottan húrra tapasztott vonó nem engedi kellően rezegni a húrokat, akadályozza a hangszer rezgését, csökkenti a hangerejét.

8.c) A régi stílusú szimmetrikus hangsúlyozású közepes tempójú táncok

vonásmódja – a kardcsapásszerű rövid vonás

Közepes és gyors tempójú, szimmetrikus hangsúlyozású táncdallamok⁴⁰ játékában figyelhetjük meg a kardcsapásszerű vonásnak olyan változatát, amelynél a nagy sebességgel húrra csapódó vonó mozgása a húron is folytatódik, sebessége a vonás időtartama alatt alig csökken, azonban a meglehetősen rövid vonás végén a vonó hirtelen megáll. A vonás hossza ugyan függhet a dallam tempójától, karakterétől, műfajától, a muzsikusz felkészültségétől és egyéni stílusától is, a felsorolt jellemzők azonban határozottan felismerhetők. A már említett okok miatt a vonó a húron is megállhat vagy ismét kissé a levegőbe emelkedhet, azonban a hirtelen megállás után még húron maradó vonó húrral való kapcsolata is lazává válik, hogy az intenzíven rezgésbe hozott húr zengését ne gátolja. E vonást, amit kardcsapásszerű rövid vonásnak nevezhetünk, különféle dialektusterületek kanásztánc-ugrós, illetve ugrós-legényes típusú táncaihoz kapcsolódó kísérődallamok, valamint más régi stílusú, közepes és gyors tempójú tánczenei műfajok előadásában fedezhetjük fel.⁴¹

³⁹ Hpt. 19.

⁴⁰ Például a kalotaszegi, valamint a mezőségi férfitáncok (verbunkok) kísérődallamai.

⁴¹ Hpt. 35.

8.d) A régi stílusú aszimmetrikus hangsúlyozású, közepes tempójú táncok**vonásmódjai – a kardcsapásszerű vonás különböző változatai**

A lassú, valamint a mérsékelt tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok⁴² játékokor a zene lassú tempója miatt még kellő figyelemmel és fegyelemmel betartható a belső aszimmetriájú ütemek, ütemrészek aránya. A régi stílusú közepes-, illetve gyors tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncdallamok játéka közben ez már nem lehetséges, annyira lerövidül az ütemrészekre jutó idő. E dallamtípusok aszimmetrikus hangsúlyozását a jellegzetes vonókezelés, a kardcsapásszerű vonás különböző változatai, kombinációi teszik lehetővé. Ezek a vonásmódok, illetve vonáskombinációk legtöbbször egy-egy hangpár jellegzetes ritmizálású, hangsúlyozású, illetve arányú megszólaltatását, a vonások egymás utáni, sorozatban való alkalmazása a dallamok jellemző, folyamatosan, sorozatszerűen ismétlődő, ringó ritmusainak játékát teszik lehetővé. Egyrészt biztosítják a dallamok aszimmetrikus lüktetését, másrészt nagyban segítik a táncok karakteres, ritmikus megszólaltatását. Úgy is mondhatjuk, hogy a szóban forgó vonásmódok – ha jól begyakorolják azokat – szinte biztosítják a dallamok aszimmetrikus hangsúlyozású hangzását.

Miután az említett vonásmódok legjellemzőbb módon legényes típusú (kanásztánc, kolomejka, ardeleana) dallamok játékában figyelhetők meg, az itt következő felsorolásban e dallamtípusra utalva az egyszerűség és kezelhetőség kedvéért a legényes vonás nevet kapták, függetlenül attól, hogy a szóban forgó játékmód többféle táncfajta kísérő dallamainak játékában is megtalálható.

A régi stílusú, aszimmetrikus, közepes tempójú legényes típusú táncok játékának itt leírt vonásmódjai természetesen még a példaként felsorolt tánc típusok esetében sem kizárólagosak. A primások változatosan, leleményesen, saját stílusuk, hangulatuk szerint, egy-egy dallamon, dallamrészben belül is keverve használják az aszimmetrizáló megoldásokat. A felsorolt példák csupán az egyes vonásmódtípusok legjellemzőbb előfordulásait kívánják bemutatni.

⁴² Például a mezősegi lassúk és lassú csárdások.

1. Legényes vonás 1.

Az erdélyi dialektusterülethez tartozó több aldialektusban is megfigyelhetjük a közepes, illetve gyors tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncoknak azt a játékmódját, amelyet talán legjellegzetesebben a széki sűrű tempók és a kalotaszegi legényesek előadásában hallhatunk. Ez a játékmód egyike azoknak, amely azonosítható a XVIII. századi forrásokban inegal játéknak nevezett ritmizálással.⁴³

A hangindításból és vonásból álló összetett vonásmódot úgy is leírhatjuk, hogy nagy lendülettel induló kardcsapásszerű rövid vonások, valamint az ezt követő hasonló vonások indításának lendületvételéhez szükséges reflex vonóindítások folyamatos sorozata. Miután a főhangokat megelőző igen rövid értékű hangokat a vonóindítás vonást megelőző járulékos mozdulata szólaltatja meg, ezért ezek a hangok mindig az őket követő hangsúlyos hanghoz tartoznak és a játékmódból adódóan mindig hangsúlytalanok.

A magyar táncagyományban a szóban forgó aszimmetrikus hangsúlyozású, legtöbbször nyolcados alapmozgású táncokat tizenhatodos mozgású táncdallamok kísérik oly módon, mintha a dallamban tizenhatodokból álló négytagú hangcsoportok sorozatai követnék egymást, amelyekben a dallamok tizenhatodai közül a fő-, illetve a mellékhangsúlyos hangok nyúlnak meg, így ezek hangsúlyozása a tánc szempontjából is fontos nyolcadmozgást emeli ki. Minthogy a szóban forgó aszimmetrikus tánczenei műfajokban a főhangsúllyal kezdődő ritmikai egységek hosszabbak a mellékhangsúllyal kezdődőknél, a főhangsúlyra jutó két tizenhatodra is több idő jut mint az ezt követő kettőre.⁴⁴ Ez adja a négyes hangcsoportok belső aszimmetriáját amelynek a hegedűjátékban való megjelenítését a kísért táncok tempója miatt (BPM = cca 130) csak a szóban forgó vonásmód teszi lehetővé. A leírt, hangindításból és vonásból álló összetett vonásmódban a hangok hosszúsága, egymáshoz viszonyított aránya függhet valamennyire a muzsikás egyéni adottságaitól, felkészültségétől, játékstílusától, de ez a hangzás lényegén, a hangok alapvető arányán és a négyes hangcsoportok belső aszimmetriáján nem változtat.

⁴³ Lásd Hpt. 36.

⁴⁴ Talán ez az, amiben e játékmód különbözik a XVIII. században leírt inegal hangsúlyozástól, ha egyáltalán különbözik ebben. Elképzelhető ugyanis, hogy a barokk inegal előadás is aszimmetrikus játékmód lehetett. Nálunk mindenesetre régi hagyománya van, Lásd Warheits-Geige. K. Sz. B. : *A hegedő.*: 468-482.

2. Legényes vonás 2.

Ugyancsak az említett erdélyi aldialektusterületeken fedezhetjük fel a közepes, illetve gyors tempójú aszimmetrikus táncok (többnyire férfitáncok) másik jellegzetes játékmódját, amelyre szintén a széki és a kalotaszegi hangszeres zenében hallhatunk jellemző példákat, de természetesen másutt is megtalálható. Ez a vonásmód is hangindításból és vonásból álló összetett vonás. A kardcsapásszerűen nagy lendülettel kissé meredekebb szögben lefelé húrra csapódó vonó a lendület adta nyomtatéknak köszönhetően a húrra préselődve rövid távolság megtétele után megáll, majd azonnal az ellenkező irányba lendül és pályájának fordítottját teszi meg fölfelé. Úgy tűnhet, mintha a fentiekben tárgyalt vonásmódnak épp a fordítottja lenne. Amaz határozott hangsúlyos vonással indul, amit a vonóindításból adódó igen rövid értékű hang követ, emez egy igen rövid, bár hangsúlyos hang kardcsapásszerű rövid vonással való megszólaltatásával kezdődik, amit egy ugyancsak rövid hangsúlyos hang követ. Az egymás után gyorsan megszólaló két rövid hangsúlyos hang után kis szünet következik. A két hang és a szünet arányát hármas egységként, triolának is értelmezhetjük.⁴⁵ A szóban forgó táncdallamok ütemeken belüli aszimmetriája miatt, ami – mint láttuk – az ütemek fő-, illetve mellékhangsúllyal kezdődő részeinek egyenlőtlenségében nyilvánul meg, a főhangsúlyos ütemrészekben megszólaló triolák időtartama hosszabb, mint a mellékhangsúlyra jutóké. Miután a kísért táncok már említett szokásos tempója e finom, ütemeken belüli aszimmetria tudatos követését nem teszi lehetővé, itt is a vonásmód gondoskodik az aszimmetrikus hangsúlyozás megjelenítéséről. Azt is mondhatjuk, hogy a két hangsúlyos hangból, illetve azokkal azonos értékű szünetből álló triolákban lévő szünet szabad értelmezése teszi lehetővé, hogy a hegedűs az aszimmetrikusan lüktető kíséretre a dallamot rájátssza. Míg az előzően tárgyalt vonásmóddal csak bizonyos tempóhatárok között játszhatók el a műfajcsoporthoz tartozó dallamok, addig a most tárgyalt vonásmód nagy előnye, hogy ezzel igen gyors tempóban is megszólaltathatók.

⁴⁵ Lásd J. A.: *MNE.*: 20. oldalának kottapéldáit, Hpt. 37.

3. Legényes vonás 3.

Az előzőekben tárgyalt két vonásmód a közepes (vagy gyors) tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncdallamok (többnyire férfitáncok) meglehetősen dinamikus, szélsőségesen ritmikus játékmódját teszi lehetővé, azonban nem mindig erre van szükség. Még ugyanazon dialektusterületeken, ugyanazok a zenészek is, akik gyakran alkalmazzák e játékmódokat, máskor finomabb, hajlékonyabb, kevésbé szélsőséges vonással játsszák az ugyanezen zenei műfajokhoz tartozó táncdallamokat, sőt akár egy dallamon belül is alkalmazzák a különböző vonásmegoldásokat, ha annak tempója ezt lehetővé teszi. A következő vonásmód finomabb, lágyabb, folytonosabb hangzást tesz lehetővé. Azt is mondhatnánk, hogy e vonásmód az elsőként ismertetett összetett vonás finomabb változata. Az idetartozó legjellemzőbb példákat kalotaszegi, illetve Felső-Maros menti hegedűsök játékában hallhatjuk. Ez az összetett vonás is nagy lendülettel induló kardcsapásszerű rövid vonások, valamint az ezt követő hasonló vonások indításának lendületvételéhez szükséges vonóindítások folyamatos sorozata, azonban mind a kardcsapásszerű vonás, mind az azt követő reflex vonóindítás a húrról indul, így hangzása sokkal folyamatosabb, simább lesz a korábban tárgyalt vonásmódoknál. Miután csak ebben különbözik a korábban tárgyalt vonásmódtól, sem a ritmusosság, sem az aszimmetrikus hangsúlyozás terén nem marad el attól, csupán a hangulata lesz más.⁴⁶ Míg az előzőekben ismertetett legényes vonások játéka közben a vonások jellegzetessége miatt a vonó egy helyben is maradhat, a most tárgyalt vonás játékokor állandóan haladnia kell, ami lényeges különbséget jelent azokhoz képest. A reflex mozdulat alatt még a vonó tulajdonképpen egy helyben marad, de ezzel vesz lendületet a vonóindítást követő kardcsapásszerű rövid vonáshoz, amellyel mindenképp valamennyit haladnia kell, még ha a vonás rövid is. E rövid vonás közben a vonó lelassul majd egy pillanatra megáll, hogy újra lendületet vegyen. A vonó sebességének vonások közben való folyamatos változása miatt a hang is pulzálóan hol erősebben, hol halkabban szólal meg. E vonásmód is az előzőekhez hasonlóan vonóindítások és vonások egymást követő sorozatából áll, jelentősége azonban jóval meghaladja a korábban ismertetetteket. A szóban forgó vonásmód

⁴⁶ Lásd J. A.: *MNE.*: 20. oldalának kottapéldáit, Hpt. 38.

mozdulatsora ad ugyanis lehetőséget a közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású dallamok tizenhatodos mozgású dallamrészeinek játékakor az improvizatív vonókezelésre.

Az említett táncdallamfajták 16-odos mozgású dallamrészeit a hegedűsök a már leírt vonásmóddal, a vonások és vonóindítások egymást követő sorozatával (fűzésével) szólaltatják meg. A hangsúlyos hangokat megszólaltató kardcsapásszerű rövid vonások után megtorpanó, lendületet vevő, tehetetlenül hátra csapódó vonó önkéntelen mozdulata szólaltatja meg a hangsúlytalan, igen rövid értékű hangokat. A hegedűsök számára a vonásokhoz való lendületvétel beidegzésszerű, automatikus mozdulat, amelynek kezdete, iránya az utána következő hangsúlyos hangtól függ, így miközben a dallam mozgása látszólag 16-odos, a muzsikusként csak nyolcados tempóban kell gondolkodni a vonó járásán, a közbülső hangokat a vonó önműködően szólaltatja meg. Ez nagy segítséget jelent a prímásoknak például akkor, amikor szóló férfítáncot (legényest) kísérnek, ami egyaránt próbára teszi a táncost és a muzsikust is. Ilyenkor a prímás az újabb és újabb ritmusváltozatokat kikopogó táncos lábát nézve, annak tempójához, esetleg ritmusaihoz igazodva kell játszson, ami megköveteli az improvizatív vonókezelést, vagyis a vonó irányának, a hangok kötésének, hangsúlyozásának a pillanat szülte igény (vagy ötlet) szerinti sűrű változtatását.

4. Legényes vonás 4.

Az eddigiektől eltérő az az összetett vonásmód, amely ugyancsak nem köthető egy-egy erdélyi dialektusterülethez vagy muzsikushoz. Jellemző példákat találhatunk rá a mezőszéki Széken is, de a Felső-Maros menti vonószenében is. A vonásmód tulajdonképpen két különböző féle vonás kombinációja, amelyet egy fölfelé, húrról előkével induló, kardcsapásszerű rövid vonás, valamint egy ezt követő lefelé, reflex vonóindítással induló kardcsapásszerű vonás alkot. A fölfelé induló vonó a hangsúlytalan előke játéka közben hirtelen szélsőséges módon felgyorsul, innen származik az előkét követő főhang rendkívül intenzív hangsúlyozásához szükséges lendület. A rövid, intenzív fölfelé vonás végén a vonó hirtelen megáll. E megtorpanás után a vonó fölfelé rándul, a következő lefelé induló kardcsapásszerű rövid vonás

lendületvételeként. Úgy is mondhatjuk, hogy ez utóbbi vonás reflex vonóindítással indul lefelé. E vonásmód úgy teszi érzékelhetővé az ütem belső aszimmetriáját, hogy a fölfelé fölgyorsuló vonóval megszólaltatott hangsúlyos hang (főhang), valamint az azt követő, a vonó hirtelen megtorpanása után megszólaló igen rövid, a következő lefelé induló vonás lendületvételéből származó hang jelöli vagy tölti ki az aszimmetrikus belső osztású ütem első, hosszabb részét, a második, rövidebbik részét pedig a lendületvétel után lefelé vonással játszadozó hangsúlyos hang, valamint a következő főhanghoz kötendő rövid, hangsúlytalan előke, amelynek megszólaltatása közben gyorsul fel a fölfelé haladó vonó a főhang hangsúlyozásához szükséges sebességre. Az itt leírt összetett vonást lassabb és gyorsabb tempójú aszimmetrikus dallamokban is megtaláljuk (széki ritka tempó, Felső-Maros menti sebes forduló).⁴⁷

5. Legényes vonás 5.

Az eddig tárgyalt összetett vonásmódok úgy tették érzékelhetővé az ütemek, hangcsoportok belső aszimmetriáját, hogy a dallamok tizenhatodos vagy annak tűnő zenei mozgását egy hosszabb és egy rövidebb értékű nyolcadosra egyszerűsítették úgy, hogy a négyes hangcsoportok hangsúlytalan hangjait egyrészt a következő főhanghoz kötötték, másrészt a lendületvétel hangsúlytalan melléktermékévé alakították. Más megoldást hallhatunk a Lajtha László Kőrispataki gyűjtésében hegedülő Kristóf Vencel marosszéki forgatós dallamaiban. Az ő játékában a dallamok hangjai úgy idomulnak az ütemek belső aszimmetriájához, hogy a négyes hangcsoportok első hangpárja hosszabb, a második pedig rövidebb idő alatt szólal meg.⁴⁸ A négyes hangcsoportok legelső, főhangsúlyon induló hangja kissé megnyúlhat. Gyakori, hogy ennek a hangnak a hangsúlyosságát még egy-egy díszítő hang, trilla vagy mordent is kiemeli, az első hangpár hangjai között azonban nincs olyan arányeltolódás, mint a korábban ismertetett aszimmetrikus vonásmódokban. A második hangpár az elsőnél kissé rövidebb idő alatt szólal meg, de nagyjából két

⁴⁷ Hpt. 39a, b, c.

⁴⁸ A hangok, ütemek értékének, hosszának elemzése itt is és a többi esetben is Audacity zenei szerkesztő szoftver segítségével történt.

egyenlő hangként. Ilyen, illetve ehhez nagyon hasonló megoldást a Lajtha László Széki gyűjtésén hegedülő Ferenci Márton játékában is hallhatunk,⁴⁹ de kalotaszegi legényesek előadásában is felfedezhetünk.

8.e) Vonáskombinációk

Az ütemek belső aszimmetriáját, valamint a dallamok hangsúlyozásának egyéb jellegzetességeit kiemelő, már az eddigiekben is tárgyalt jellegzetes vonásmódok előfordulása a példaként felhozott zenei műfajokban a legjellemzőbb vagy leggyakoribb, ez indokolja, hogy bemutatásuk is e műfajokon keresztül történt. A szóban forgó jellegzetes vonásmódok tehát más zenei műfajokban is előfordulnak hosszabb, rövidebb dallamrészek játékakor, esetleg csupán egy-egy néhány ütemes zenei fordulat megszólaltatásakor. A fentiekben leírt jellegzetes vonásmódokat azonban nemcsak a leírt vegytiszta formában alkalmazzák, hanem a legkülönbözőbb módon keverve, egymással ötvözve, amelyek az archaikus hegedűjáték legkifinomultabb és egyben legbonyolultabb hangszerttechnikai megoldásainak tekinthetők. A különböző jellegzetes vonásmódok összekapcsolásával kialakított vonáskombinációk a hangszeres népzene különleges hangsúlyozási megoldásait tették lehetővé.

1. Vonáskombinációk a magyarpalatkai zenében

Vonáskombinációkat több erdélyi aldialektus tánczenéjének előadásában is megfigyelhetünk, előfordulásuk gyakorisága, élő gyakorlata és az így megszólaltatott zene archaikus hangzása miatt példaként a mezőségi Magyarpalatka⁵⁰ muzsikusainak szökös dallamait érdemes tanulmányoznunk, bár a palatkai sűrű magyar⁵¹ és lassú csárdás dallamokban is gyakoriak és más erdélyi aldialektusok archaikus hegedűs játékmódjának is elválaszthatatlan részei. A vonáskombinációk

⁴⁹ Lásd J. A.: *MNE.*: 19., 20. oldalának kottapéldáit, Hpt. 40a, b, c.

⁵⁰ Magyarpalatka (Pălatca) az Erdélyi Mezőség közepén, Kolozsvártól (Cluj-Napoca) kb. 30 km-re fekvő falu.

⁵¹ Mezőségi férfi tánc.

jellegzetes, sűrű előfordulását figyelhetjük meg a palatkai szökösök⁵² közjátékaiban. Érdeemes ezeken a közjáték dallamokon kezdenünk megfigyeléseinket, mert rövid dallamokról van szó, amelyeknek sokféle változata van és ezek játékmódja is sokféle, így igen sokféle vonáskombinációt tudunk vizsgálni.

A palatkai szökös dallamok a régi stílusú közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású tánczenei műfajokhoz tartoznak. A dallamok zenei mozgásai látszólag tizenhatodosak, azonban jobban megfigyelve észrevehetjük, hogy a fő-, illetve mellékhangsúlyos hangokhoz fűzve megszólaltatott, rendszerint igen rövid értékű hangsúlytalan hangok csak azok hangsúlyosságát hivatottak növelni, így a jellemző zenei mozgás nyolcados marad, amelyben hosszabb hangsúlyos és rövidebb hangsúlytalan nyolcadok váltakoznak. A két nyolcadból álló két hangsúlyú (fő-, illetve mellékhangsúly) ritmikai egység első részében is többnyire két hang szólal meg, egy hosszabb (pontosított tizenhatod értékű) hangsúlyos, valamint egy ezt követő teljesen hangsúlytalan, igen rövid (harmincketted vagy még rövidebb értékű), szinte értékét veszített hang, amely nem az előtte megszólaló főhangsúlyos hanghoz tartozik, hanem az ütem második részének első hangjához. A ritmikai egység második, mellékhangsúlyú, nyolcadnál valamivel rövidebb értékű részében megszólaló két hang aránya általában 2:1. Mindez jól megfigyelhető a szökös dallamok közjátékaiban.⁵³

A fent leírtakra azért volt szükséges kitérni, mert a vizsgált tánczenei műfajcsoportokhoz tartozó dallamokban a fő-, illetve mellékhangsúlyos nyolcad hangokat megtámogató rövid (harmincketted vagy még rövidebb értékű), néha díszítőhangszerűen megszólaltatott hangok, és hangcsoportok hangsúlyviszonyainak kiemelése, a hangok, hangpárok kontrahangsúlyozású megszólaltatása, valamint a dallamsorok háttérritmusainak megjelenítése – amely célokat a már eddigiekben leírt vonókezelési megoldások is szolgálják, – elsősorban e vonókezelési megoldások összekapcsolásának, a különböző vonáskombinációknak köszönhetőek. E vonáskombinációk teszik lehetővé a vonó sebességének egy-egy vonáson belüli, esetleg többszöri megváltoztatását, a többszöri egyirányú vonóindítást, a

⁵² A szökös, jellegzetes magyarpalatkai páros tánc. Hpt. 41.

⁵³ Hpt. 42a, b, c.

hangsúlyozás kifinomult megoldásainak, az artikuláció jellegzetességeinek megszólaltatását (tagolás, dinamika), valamint a hangsúlyozás beszédszerűségét. A hangok, hangcsoportok kötése, a hangok kötésének jellegzetes módjai, a díszítőhangok, hangcsoportok jellegzetes megszólaltatása, illetve a reflex vonóindítás csak segítséget nyújt a felsoroltakhoz.

3.2.2. A bal kéz feladatai

Amint azt már korábban láthattuk a bal kéz feladata meglehetősen összetett. Egyrészt tartja a hangszeret, másrészt bal keze ujjával játszik a muzsikus hangszerén, de a bal kéz a húrsíkváltásban is szerepet vállal.

3.2.2.1. A hangszer tartása

Az archaikus játékmódot alkalmazó hegedűs akár mellének, vállának vagy kulcsontjára támasztja hangszerét, annak alsó, nyak felőli kávája csuklója belső oldalára támaszkodik. Bal kezének kézfeje tehát tartja is a hangszeret és játszik is azon a furulyások játékmódjához hasonlóan. Találhatunk ugyan arra példát, hogy egyes prímások a kávának támasztott csuklójukat elemelik a kávától egy-egy hang, hangcsoport vagy díszítő megoldás játékaor, olykor talán magyarázatot is kaphatunk rá tőlük, hogy erre az adott zenei megoldás miatt van szükség, azonban a csuklótámasz alkalmankénti vagy tartós megszűnését mégiscsak a városi cigányzene, illetve ezen keresztül a klasszikus európai hegedűjáték hatásának tekinthetjük. A régiesen játszó falusi hegedűsök gyakran mellüknek támasztják hangszerüket, ami szinte lehetlenné is teszi a csuklótámasz megszüntetését, de a díszítmények, díszítő hangcsoportok hagyomány szerinti megszólaltatásához is nélkülözhetetlen a csuklótámasz által biztosított hangszer és muzsikus közötti igen közvetlen kapcsolat. A csuklótámasz nem jelenti azt, hogy a hegedűs bal tenyerében tartaná a hangszer nyakát, ahogyan azt néha tévesen gondolják e játékmódot nem ismerők, még kevésbé, hogy e tartásmód merevvé tenné a bal kezet (bal kézfejet). A csukló belső oldalán támaszkodó káva jelentősége abban áll, hogy egyrészt a kézfej és az ujjak helyzete miatt közelebb, közvetlenebb az ujjak kapcsolata a húrokkal, másrészt a viszonyítási pont nem az ujjaktól távoli váll, hanem a hegedűs tenyerének töve.

A kettő közötti különbség az íráson keresztül világítható meg. Általában (mondhatjuk valamennyien) úgy írunk, hogy tenyerünk (kézfejünk) kisujjunk felőli oldalának csuklóízület felőli részét egy ponton az asztalra (írólapra) támasztjuk.⁵⁴ Az író eszközt (tollat, ceruzát) fogó, irányító ujjaink ehhez a ponthoz viszonyítva mozognak, formálják a betűket. A leírtak alapján mondhatjuk, hogy a csuklótámasz alkalmazása a hegedűjáték készségének fenntartását egyszerűbbé teszi legalább az alapfekvésekben. A tartásmódnak másik, talán fontosabb előnye, hogy különleges lehetőségeket biztosít az ujjak számára, ami az intonálásban, billentésben, a hegedűjáték kifejezőerejében, magabiztosságában mutatkozik meg. A különböző hanglebegtetési lehetőségek (vibrató, trilla, körülírás stb.) sebessége, intenzitása, amplitúdója, karaktere is például a közeli támaszkodási pont körül lengő, billegő mozgást végző kézfej mozgásának sebességétől, intenzitásától, amplitúdójától függ.

3.2.2.2. Húrsíkváltás

A csuklóra támaszkodó káva, a hangszer és a kéz közötti közvetlenebb kapcsolat ad lehetőséget arra, hogy e tartásmód a húrsíkok váltásához is segítséget nyújtson azáltal, hogy a hegedűs a *D*, illetve főleg a *G* húr síkját a vonó alá forgatja (forgathatja), ezzel könnyítve meg a jobb kar munkáját. A *G* húron játszó dallamok, dallamrészek játékaához rendszerint a hegedű testét függőleges helyzetbe forgatják, így a vonót, illetve a jobb kart nem kell jobban felemelni, mint egyébként az *A* húr használatakor. Kisebb mértékben a többi húron való játéknál is megfigyelhető, hogy a hangszer, illetve húr síkját igazítják a vonó pályájához azonban ezt a technikát a *G* húr (vastag húr) használatakor alkalmazzák a legkarakteresebben. Itt érdemes újra megjegyeznünk, hogy a falusi hegedűsök játéktechnikája igen nagy igénybevételhez, 20-24 órás vagy még hosszabb időtartamú folyamatos hangszerjátékhoz alakult ki, amely során minden olyan, a muzsikusi energiáját emésztő mozdulat, amely kiküszöbölhető, fölöslegessé vált. Egy egész naphosszat tartó hegedűs szolgálat alatt nem mindegy a muzsikusnak, hogy

⁵⁴ Úgy is lehetne írni, hogy karunkat szabadon tartva, csupán az ujjainkkal tartott íróeszköz hegye érinti a papírt, ahogyan a kínai képipró művészek teszik, de ez jóval nehezebb feladat volna, csupán az írás készségének fenntartásához is nagyon sok, rendszeres, mindennapos gyakorlásra lenne szükség.

hányszor kell felemelnie a karját a *G* húron való játékhoz vagy, hogy egyáltalán fel kell-e emelnie. A húrsíkok váltásának e módja, amelyre a hangszer tartása ad lehetőséget ugyancsak az archaikus hangszerkezelés ergonomikus voltát igazolja.⁵⁵

3.2.2.3. Fekvésváltás

Az archaikus játékmóddal muzsikáló falusi hegedűsök választékosan használják a különböző fekvéseket, ha ezek használatának szempontjai nem egyeznek is mindenben a klasszikus hegedűjátékban megszokottal.

A hangszer tartásának a fekvésváltásban is meghatározó a szerepe. A csuklótámasz következtében a bal kéz rendszerint az első és második fekvés között, félfekvésben helyezkedik el, ami kihatással van a fekvések használatára is.

3.a) A fekvésváltás filozófiája

A különböző fekvéseket választékosan használják ugyan a falusi zenészek, a hangszerjáték gyakorlatias szemlélete miatt azonban a hegedűjáték ezen technikai elemeire nincsenek elnevezéseik, legalábbis az európai zene világában nevelkedett ember számára nincs,⁵⁶ ahogyan – többnyire – a hangszertechnika más megoldásaira sincs. A fekvésváltást, mint ahogyan a hegedűtechnika egyéb elemeit is, csak eszköznek tekintik, bizonyára ez magyarázza a hangszertechnikával kapcsolatos szakszavak csekély számát is, de ennek lehet következménye az is, hogy a játéktechnikai eszközöket, így a fekvésváltás vagy az ujjak használatának különféle lehetőségeit meglehetősen gátlástalanul használják.⁵⁷ Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a népzene gyakorlatában nincsenek hangszertechnikai sztenderdek. A muzsikálás gyakran a zenész megélhetését jelenti, de mindenki úgy muzsikál, ahogy tud. Nincsenek szigorú hangszertechnikai elvárásai a falusi közösségnek ellenben szigorúak az elvárásai a szokásos repertoár személyre szabott ismeretével⁵⁸ vagy az

⁵⁵ Lásd még: Halmos Béla: „Ádám István széki primás” In: Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene*. (Budapest: Planétás, 2000): 412

⁵⁶ A fekvések, illetve a fekvésváltás leggyakoribb megnevezése: „Ebből a hangból játszuk.”

⁵⁷ Például a hüvelykujjat is használják hangok lefogásához stb.

⁵⁸ Tudnia kell például kinek, mi a nótája stb.

állóképességgel kapcsolatban,⁵⁹ illetve a közönséghez való viszonyulás tekintetében. Ez utóbbi szempontok rendszerint fontosabbak a faluközösség számára, mint a hangszertechnikai csiszoltság, persze örülnek a szerencsés helyzetnek, ha a kettő összhangban van és ha választhatnak, a jobbikat választják, de a zene falusi közösségekben betöltött kiemelten fontos szerepe miatt, zenészre mindenképpen szükség van, akkor is, ha éppen nem a legcsiszoltabb hangszertudású áll rendelkezésre.

3.b) A fekvések használata, alapfekvések

Amint azt fentebb a fekvésváltásról írottakban láthattuk, a csuklóra támaszkodó káva és az ehhez szükséges kéztartás miatt a kéz alaphelyzetben nem az első fekvésben van, hanem félfekvésben, az első és második fekvés között (hogya pontosan hol, az függhet némileg a kézfej méretétől is). Emiatt ugyan az első, illetve a második ujjal játszandó hangokért kissé vissza kell nyúlni, az ujjak pedig laposabban érintkeznek a húrokkal, azonban mindez a látszólagos hátrány előnnyé válik a sajátos, jellegzetes zenei kifejezési eszközök alkalmazásakor. A félfekvésben való játék nemcsak az első fekvés használatakor kínál sajátos megoldást, hanem a második fekvés használatát is befolyásolja. Szinte alig kell változtatnia a hegedűsnek bal keze helyzetén ahhoz, hogy második fekvésbe jusson, miközben a csuklótámasz megmarad, így a közeli viszonyítási pont miatt a második fekvés használata meglehetősen egyszerűvé, biztonságossá válik. Részben ez is magyarázhatja, hogy általában az archaikus játékmóddal játszó hegedűsök alapfekvésként használják a második fekvést,⁶⁰ másrészt ezt hangszeres dallamaink hangsorai, hangkészlete, valamint a hegedűre való alkalmazásuk hagyományos módja is indokolhatja. A második fekvés alapfekvésként való használata segítséget jelent a magasabb fekvések elérésekor is, a közeli viszonyítási pont pedig a korábbi fekvésbe való visszaérkezést is egyszerűbbé teszi. A csuklótámasz harmadik és negyedik fekvésben is megmarad, magasabb fekvésekben (5., 6., 7.) pedig a kézfej (tenyér) éppúgy kikerüli a hegedű testét, mint

⁵⁹ 20-30 órás szolgálatra is képes kell legyen.

⁶⁰ Itt kell megjegyeznünk, hogy a kvarthegedű játékmódját (három ujjas játékmód) alkalmazó hegedűsök számára egyértelműen a második az alapfekvés.

ahogyan azt a klasszikus játéktechnika szerint tenné, csak itt még a hangszer csekély mértékű elfordítása is segítséget nyújt ehhez.

A hangszeres dallamok legnagyobb részét kitevő táncdallamok játékaikor a fekvések közül az első négy használata a leggyakoribb, az 5. fekvésre ritkábban, a 6. és 7. használatára még ritkábban találunk példát. A 7. fekvés fölötti fekvések nem használatosak a hagyományos hegedűjátékban. Ennek valószínűleg praktikus oka van. A magas fekvésekben egyrészt a hangszer hangereje sem megfelelő a tánchoz való muzsikáláshoz, de a magasabb regiszterben játszott dallamok játékához is, hallgatásához is csendes, nyugodt körülmények kellenek a falusi közösségek táncalkalmai ehhez nem megfelelőek.

A különböző fekvéseket a falusi muzsikások igen választékosan alkalmazzák. Egy-egy hang kellő hangulattal való megszólaltatásához is magasabb fekvésbe ugranak, de egész hangszertechnikájukat is ez a szemlélet, a zene kifejezőerejének szolgálata hatja át.

3.c) A fekvésváltás módjai

Mint láthattuk, a hangszer tartásának sajátos módja következtében a bal kéz alaphelyzete félfekvésben van, ami a fekvések váltására is hatással van. Az első fekvésben való játékhoz az ujjaknak kissé vissza kell nyúlniuk, a második fekvés eléréséhez pedig alig kell az alátámasztási ponton változtatni. A harmadik fekvéstől a pozíciók váltása, néhány jellegzetes vonást leszámítva a klasszikus játékmódhoz hasonló.

Maga a fekvésváltás többféleképpen történhet: hallhatatlanul, portamento hang segítségével vagy egyből a fekvésbe ugorva. Néha szándékosan hallhatóan, csúszva érik el a fekvést, de az ujjak kúszó mozgásával való fekvésváltásra is láthatunk példát, valamint arra is, hogy egy-egy hangért átnyúljanak a magasabb, fekvésbe. Talán a kvart hegedűtechnika nyomaira utalhat, hogy a fekvést néha kitágítják. Az első ujj visszanyúlásával, a harmadik vagy negyedik ujj felnyúlásával fekvésváltás nélkül nyúljanak át egy-egy hangért a szomszédos (vagy néha távolabbi) fekvésbe. Érdeemes megjegyezni, hogy talán a csuklótámasz alapvető használata miatt gyakori a fekvések váltásának kúszó mozgással való módja. Elképzelhető, hogy egyrészt régi

stílusú hangszeres dallamaink szerkezetének, másrészt az oktávpárhuzamban való játék hagyományának köszönhető a különböző oktávokba való ugrás a dallamok egyes részeinek játékokor, ami az egymástól oktávnyi távolságra játszott dallamrészek szembeállításának, egyfajta tükrözésének lehet zenei megjelenítése ⁶¹

A csuklóra támasztott hegedűn a magasabb fekvésből való visszalépést egyrészt az ujjak kúszó mozgása, másrészt a húron tartott (vagy esetleg mozgó) és ezáltal a hangszert tartó vonónak, valamint a hüvelykujjnak a kézfej helyváltoztatását megkönnyítő mozdulatai is segítik, de a második fekvés alapfekvésként való használata is megkönnyíti.

3.2.2.4. Billentés (lefogás) és intonáció

Amint fentebb olvashattuk, a sajátos kéztartás következménye, hogy első fekvésben a kézfej és az ujjak általában az első és második fekvés között, félfekvésben helyezkednek el. Az első fekvésben játszandó hangokért az ujjak így kissé vissza kell nyúljanak, ennek következtében nem hegyük fogja le a húrt, hanem az ujjak végének tenyér felőli (körömmel átellenbeni) oldala (lapja) a bőgősök ujjához hasonlóan. Ennek köszönhető a billentés, az intonáció, valamint a díszítmények játékanak több jellegzetessége is. Bár a húrt lefogó ujjak lapos tartása a fekvésekben fölfelé haladva némileg csökken, a húrra csapódó ujjak kezdenek kissé felállni, a billentés klasszikus módjához csak a magasabb fekvésekben hasonlít a húrt lefogó ujjak helyzete. A hangképzésen kívül a billentés jellegzetes módjának köszönhető a hangok sajátos megszólalása, kissé levegős, felhangdús, fúvóhangszerszerű hangszíne.

Ugyancsak a lapos billentésnek, illetve a betámasztott tartásnak köszönhetőek a sajátos intonálási lehetőségek (negyedhangos lépések stb.) A lapos billentésnek, illetve a betámasztott tartásnak köszönhető az ujjak rendkívül gyors (negyed, félhangos) csúsztatása gyors tempóban, rövid hangértékek játékokor is. A klasszikus balkéztechnikával az ujjak viszonylag messziről csapódnak a húrokra. A húr lefogásának ereje, intenzitása így nem befolyásolható olyan érzékenyen, mint a betámasztott tartással, amely arra is lehetőséget ad, hogy egy-egy hang játékokor a

⁶¹ Zerkula János gyimesközéploki prímás (1927-2008) úgy tartotta, hogy amikor vastag húron játszik (és énekel), akkor másoknak muzsikál, amikor vékony hangon énekel és hegedűl, akkor magának húzza. Lásd még a 153. lábjegyzetet.

billentés erejét olyan érzékenyen változtassuk (akár hangonként), hogy a megszólaló hangok a beszéd mássalhangzóinak hasonulására emlékeztető módon olvadhassanak egybe⁶² vagy a külön ujjal játszott hangok is glissando hatását kelthessék.⁶³

3.2.2.5. A díszítmények játéka ⁶⁴

A magyar népzene díszítményeinek leírására, ismertetésére, csoportosítására e tanulmány keretein belül nincs mód. Erről a témáról részletesebben a dolgozat szerzőjének *A magyar népzene előadasmódja* című munkája foglalkozik, amely arra a kérdésre is választ ad, miért nem praktikus a zenei díszítő megoldások európai zenében kialakult elnevezéseit átvennünk a népzene díszítményeinek tárgyalásakor. A magyar népzene fent említett munkában is részletezett díszítményei nem a hegedűjáték sajátosságai, a díszítmények szinte azonos hangzással, értelmezéssel kell megszólaljanak más dallamhangszeren (például furulyán), valamint énekes előadásban is. Az említettek miatt e fejezet csak az egyes díszítménytípusok megnevezésére és megszólaltatásuk lehetőségeire, a kivitelezés leírására szorítkozik. Fontos megjegyeznünk, hogy népzeneinkben ugyanúgy, ahogyan más, még élő népzenei hagyományban a díszítmények nem zenei díszítő elemek, hanem a dallamok hangjainak olyan módosulásai, kiegészítői vagy toldalékai, amelyek azok értelmezését, hangsúlyozását, ritmizálását segítik, illetve teszik érthetővé. A népzene világában a díszítmények soha nem öncélúak. Mindez különösen fontossá teszi játékukat, hangszeren való megszólaltatásukat.

A betámasztott tartásnak, illetve a lapos billentésnek köszönhető a díszítmények játékanak több jellegzetes megoldása, mint például a hanglebegtetés amplitúdójának a végletekig való kitágítása, az előkék és utókák játékanak, a főhang díszítményeinek jellegzetességei, a glissando hatású billentések a díszítmények játékában, a díszítmények hangjai közötti hasonulás megjelenítése, a sűrítés, a díszítmények hangjainak beszédszerű artikulációja, a zenei képek hangulatfestő képessége.

⁶² Hpt. 13., Hpt. 18a, b, c.

⁶³ Hpt. 18a, b, c.

⁶⁴ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 24.

Ahogyan azt az előző fejezetben is olvashattuk, a közeli alátámasztási pont, a kéz (ujjak), illetve a húrok (hangszer) közötti közvetlenebb kapcsolat a billentés erejének, irányának,⁶⁵ sebességének igen érzékeny manipulálását teszi lehetővé, ami a vonókezelés, hangképzés sajátos megoldásaival együtt az artikuláció különleges lehetőségeinek ad teret. Mindez különösen jellemzően nyilvánul meg a díszítmények játékában.

Ha a díszítmények szerepének, fajtáinak, ezek csoportosításának részletes ismertetésére ezen a helyen nincs is mód, azonban megnevezésük, felsorolásuk a játékmódjukkal kapcsolatos leírandók miatt nélkülözhetetlen. A felsorolás annyiban tér el a korábban már említett, a magyar népzene előadásmódjáról szóló munka díszítményekről írott fejezetének sorrendjétől, hogy a felsorolás itt a díszítmények hegedűn való megszólaltatásának szempontjait követi. A sort a hang lebegtetésének különböző amplitúdójú lehetőségei kezdik, majd az előkék és utókák tárgyalását követően a valamennyi díszítő lehetőséget magukba foglaló összetett díszítmények játékát ismerhetjük meg.

5.a) Vibrató

A vibrató a hang színezésének legegyszerűbb, legáltalánosabban, a klasszikus zenében is és a különböző népzeneekben is alkalmazott módja. Rendszerint igen kis amplitúdójú (kb. negyedhangos) hangmagasság ingadozások sűrű sorozata, amelyek amplitúdója, sebessége függhet a dallam tempójától, stílusától, a vibrált hang hosszától, hangsúlyosságától, sőt sebessége változhat is.⁶⁶ A vibrató hangjai egybeolvadnak, így hangszínbeli változást érzékelünk, nem a hangmagasság gyors ingadozását. Az archaikus játékmóddal játszó hegedűsök balkéztechnikája, a csuklóra támaszkodó káva alapvetően befolyásolja a vibrálás lehetőségeit. E tartásmód nem teszi lehetővé a kar vibrátót, a húrt lefogó ujjak lapos helyzete miatt az ujj vibrató is csak magasabb fekvésekben (3. fekvéstől) alkalmazható. A kézfej, amely a kéztőnél érintkezik a hangszer kávéjával, ekörül az érintkezési pont körül, mint tengely körül végez félkörszerű lengő mozgást, ami az egy ponton húrta támaszkodó ujjaknak lehetővé teszi, hogy támaszkodási pontjukat megtartva, billegő

⁶⁵ Hpt. 43a, b, c.

⁶⁶ Ezen kívül függhet még az azt megszólaltató zenész tudásától, stílusától is.

mozgást végezzenek akörül, a csiga, illetve a húrtartó láb irányába. A közeli alátámasztási pont itt is előnyt jelent a vibrátót előidéző lengő mozgás sebességének, erejének, a vibrátó amplitúdójának befolyásolásakor. A kézfej káva körül lengő mozgása egységet teremt a vibrálás, illetve a hang lebegtetésének egyéb lehetőségei, a trillafélék és körülírás között azáltal, hogy egyrészt azok játékához is segítséget nyújt, másrészt ezeknek a díszítési formáknak az összekapcsolására, egymásba olvasztására is lehetőséget teremt.

A vibrált hangok többszörös lassítással való vizsgálata egyértelművé tette, hogy a vibrált hangban a hangmagasság változások nem egyenletesen követik egymást, hanem meghatározott ritmusban. A fő hang mindig valamivel hosszabb, mint annak magasabb frekvenciájú változata (az arány 2:1, 3:2 körül mozog). Enélkül nem hallanánk egyértelműen, melyik hangot is díszíti a hegedűs a vibrátóval.

A falusi hegedűsök gyakorlatában az egyetlen ujj mozgása következtében megszólaltatható vibrátó mellett általánosan ismert és használt a kétujjas vibrátó, amely a 18. században még az európai hangszeres zenei gyakorlatban is ismert volt.⁶⁷ A kétujjas vibrátó esetén a húron támaszkodó, billegő mozgást végző, vibráló ujj melletti szomszédos ujj a billegő mozgás következtében ütemesen (a vibrátó lebegésének ütemében) hozzáér a húrhoz. Miután e szomszédos ujj igen szorosan helyezkedik el a vibráló ujj mellett, az általa megszólaltatott hang és a főhang közötti intervallum csak csekély mértékben magasabb, az egy ujjal játszott vibrátóban hallhatónál. Elsősorban tehát a hangmagasság ingadozás amplitúdóját növeli. A kéztartás azonban lehetőséget ad arra is, hogy a kétujjas vibrátó a hang karakterét is megváltoztassa és segítse a ritmizálást is azáltal, hogy a muzsikusz növelheti kézfeje billegésének amplitúdóját és erejét, ezáltal a vibrátóban résztvevő vendégujj húrt érő ütemes mozgása egyre intenzívebbé, szinte kopogóssá válik. Ugyancsak a kéztartás teszi lehetővé, hogy az egy-, illetve a kétujjas vibrátó, valamint az utóbbi intenzívebb, már-már a trillát idéző változata akár egy-egy hang játéka közben egymást váltva, cserélve is megszólalhasson.

⁶⁷ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 81.

5.b) Trillafélék

A trillafélék rendszerint a vibrátónál nagyobb amplitúdójú (például félhangnyi), annál erőteljesebb hangzású hangmagasság ingadozások, amelyekben a főhang, valamint annak felső, illetve alsó váltóhangja váltakozik, eszerint nevezzük ezeket trillának vagy mordentnek (alsó trillának).

A trilla kezdődhet a főhangon vagy a felső váltóhangon. Az egymást követő magasabb és mélyebb hangok értéke a lassított hangfelvételek tanulsága szerint itt sem azonos. A főhang, illetve a felső váltóhang aránya 2:1–3:2 körüli érték körül határozható meg.⁶⁸ A trilla megszólaltatásában a főhangot lefogó ujjon kívül még egy ujj játszik szerepet. A sajátos balkéztechnika két lehetőséget kínál a trillák játékához. Az egyik lehetőség, hogy a muzsikusz a főhangot játszó ujjá mellett tartja a felső váltóhangot játszó ujját (a kétujjas vibrátónál írtakhoz hasonlóan), amely kézfeje gyors, erőteljes billegő mozgásának következtében sorozatosan, gyors ritmusban kopogtatja a húrt. Ezt a megoldást elsősorban gyors tempójú táncdallamok rövid (1/8; 1/16) értékű hangjainak trillázásakor figyelhetjük meg. A másik megoldás lényegében hasonló a klasszikus hegedűjátékból is ismerttel, bár a kéztartás különbözősége miatt a megoldás látványa némileg különbözik. A falusi hegedűsök (és más hangszeresek) játékában gyakori a főhang tercével, kvarttjával való trillázás is. A vibrátóhoz hasonlóan a trilla amplitúdója, sebessége függhet a dallam tempójától, stílusától sőt változhat is, továbbá függhet még a vibrált hang hosszától, hangsúlyosságától, illetve az azt megszólaltató zenész tudásától, stílusától is.

A mordent a főhangnak, valamint alsó váltóhangjának a trillához hasonló, gyors váltakozása. Rendszerint a főhangon kezdődik. Állhat egy-két hang váltakozásából vagy hosszabb is lehet. A mordent egymást követő magasabb és mélyebb hangjai is a vibrátóhoz és a trillához hasonlóan jellegzetes arányban váltakoznak. Tulajdonképpen a hangok aránya az, ami a felső és alsó trilla, vagyis a trilla, illetve a mordent hangzását megkülönbözteti.

A mordent játékában is fontos a szerepe a hangszer jellegzetes tartásának, de míg a vibrátónál és a trillánál a káva körül billegő kézfej mozgása hasznosul, itt az alátámasztási pont közelebbi volt az, ami a mordent különösen karakteres, kemény,

⁶⁸ Lásd J. A.: *MNE.*: 29. oldalának kottapéldáit, Hpt. 44a, b, c, d.

rendkívül gyors megszólalását lehetővé teszi. A rendkívül gyors, néha a hallhatóság (felismerhetőség) határáig gyorsított mordent a ritmizálás, hangsúlyozás fontos eszköze, amely különös, jellegzetes hangulatot biztosít a táncdallamoknak.⁶⁹ A közeli alátámasztási pont ad lehetőséget arra is, hogy a mordent, akár egy-egy hang játéka közben a fent említett díszítési lehetőségekkel váltakozva is megszólalhasson.

5.c) Körülírások

Részben az ujjak lapos helyzete miatt már az eddig említett díszítőmegoldások hangzása is tulajdonképpen egyre szélesedő amplitúdójú hangmagasság ingadozás. Használatuk, alkalmazásuk is ezt igazolja, ezt a hangzásigényt elégíti ki az énekes előadás hasonló megoldásaihoz hasonlóan.

Ugyanilyen célt szolgál a körülírás is, amely három hang, a főhang, annak félhang távolságú alsó és többnyire egész hang távolságú felső váltóhangja váltakozásával jön létre, ahhoz hasonlóan, mintha a trillának, illetve a mordentnek egy-egy hangváltása lenne sorba fűzve. A hasonlat talán azért is helytálló, mert a felső váltóhang és főhang, illetve az alsó váltóhang és főhang aránya a korábban ismertetett díszítési megoldásokhoz hasonló.⁷⁰ A körülírást alkotó hangok sora 1:2 arányú hangpárok sorozatából áll, amelyben azonban a felső váltóhang egy, az alsó egy vagy két egységnyi, a főhang viszont legalább három. A díszítményben résztvevő hangok aránya biztosítja a főhang pozícióját. A felső váltóhang csak a főhang előkéjeként szólal meg, a hanglebegés amplitúdóját szélesítve, valójában csak két hang (a főhang és alsó váltóhangja) közötti nagy amplitúdójú hangmagasság ingadozásnak halljuk a díszítményben megszólaló három hang váltakozását. A hegedűjáték körülírásához hasonló hangzású díszítményt az énekes előadásban is hallhatunk. Bizonyára az énekes körülírás hangzása volt a minta, amely hangzás megszólaltatására a hegedűjáték hangszertechnikai megoldást talált. Arra is találunk példát, hogy a hangok körülírásának hangzása már-már a zokogást idézi,⁷¹ ami talán ugyancsak az énekes előadásmód hangszeres imitációjának tekinthető.

⁶⁹ Hpt. 45a, b, c. (A szóban forgó jelenség a dallam több helyén is megfigyelhető.)

⁷⁰ Lásd J. A.: *MNE.*: 29., 30. oldalának kottapéldáit, Hpt. 46a, b, c, d.

⁷¹ Hpt. 47.

A körülírás gyakran három hangból álló előkével, még gyakrabban mordenttel kezdődik, amely hangcsoportok akár a körülírás egy rövid szakaszának is fölfoghatók. Állhat néhány hangból, de lassú táncdallamok játékában gyakori, hogy hétszer, nyolcszor is körülírnak egy hangot. A körülírással díszített hangok a végük felé a lélegzetvételszerű dinamika szabályai szerint halkulhatnak. A hangok halkulásában, szertefoszlásában rendszerint a körülírás hangjai is aktívan részt vesznek.⁷²

A vibrátóhoz és trillafélékhez hasonlóan a körülírás amplitúdóját, sebességét is a dallam tempója, stílusa, valamint a körülírt hang hossza befolyásolja, illetve az azt megszólaltató zenész felkészültsége, stílusa. A körülírások sebessége néha nagyon lassú is lehet, aminek különös hangulata van. Gyakori, hogy a körülírás felső hangja nem a főhang felső váltóhangja, hanem annak terce, kavartja, ami a körülírásoknak különös, olykor ritmusosan kattogó hangzást ad.⁷³ Amikor a körülírást játszó ujjakat oldalirányban csúsztatják le a húrról, szinte morzsoló, vagy kaparászó mozgást végezve, az a körülírás dudaszzerű hangzását eredményezheti.

5.d) Előkék

A népzenei előadásban az előkék értéküket rendszerint a főhang előtti hang vagy szünet értékéből nyerik. Fontos a szerepük a hangsúlyozásban, ritmizálásban. Megszólalásukra jellemző, hogy nem hívják fel magukra a figyelmet, szinte észrevétlenek, mint a jól viselt ékszer, nem pusztán létükkel, hanem a dallam hangjaira gyakorolt hatásukkal vésztetik észre magukat. Az archaikus játéktechnikának fontos jellemzője, hogy a hangok indításakor és általában a hangképzéskor a vonó sebességével manipulál. A vonóindítás különböző módjainak mind az a célja, hogy a már mozgó vonó szólaltassa meg a hangot. E vonókezelési cél fontos eszközei az akár egy vagy több hangból álló előkék, amelyek jó lehetőséget biztosítanak a vonó felgyorsítására, belendítésére. A főhangok előtt játszott előléc, előke hangcsoportok játéka alatt felgyorsulhat a vonó a főhang megszólaltatásához, de az is gyakori, hogy a reflex vonóindításakor hátra (a vonás irányával ellentétes irányba) csapódó vonó is

⁷² Hpt. 27.

⁷³ Hpt. 48a, b, c, d.

megszólaltat már egy előkét. Az ilyen előkés reflex vonóindítás a szomszédos, vastagabb húrról is indulhat, ilyenkor a húrváltást is magába rejti és úgy is folytatódhat, hogy a húrváltás után, a főhang előtt még egy előke kapcsolódik a főhanghoz. Ez úgy is történhet, hogy a főhang alsó és felső váltóhangjai együtt alkotnak előkét.⁷⁴

Az egyhangos előkék megszólaltatásának gyakori, jellegzetes módja, hogy a levegőből vagy a húrról nagy sebességgel induló vonó, mialatt eléri teljes sebességét, azalatt az előke hangját lefogó ujj már tovább is lép a főhangra. Úgy is mondhatjuk, hogy a hanglépés a hang indításának pillanatában történik ezért az ilyen előkét ellépő előkének is nevezhetjük. Ezzel a játékmóddal az egyébként pontosan, tisztán fogott előke ütés-, kattanásszerű effektusként fog megszólalni a ritmizálás igen hatásos eszközeként.⁷⁵ Ugyanilyen effektust hallunk, amikor az egyhangos előkék nem a főhang alsó vagy felső váltóhangjai, hanem attól terc, kvart távolságra levő hangok, ami dudacsippantásszerű hangzást eredményez. Ilyen megoldásoknál az előke hangmagassága szinte felismerhetetlen, illetve legfeljebb csak többszörösen lassított hangfelvételen ismerhető fel. Ha a főhang alsó és felső váltóhangjai együtt alkotnak előkét, az is megszólalhat ütésszerű vagy dudacsippantásszerű effektusként.⁷⁶

5.e) Utókák

Az utókák a főhang értékéhez tartozó, annak végéhez kapcsolódó egy vagy több hangból álló díszítmények. Díszítetlen vagy csupán vibratóval színezett hang végén is megszólalhatnak, gyakran azonban a főhang különböző díszítményeinek befejezését, lezárását, egy-egy hang lekerekítését szolgálják. Gyakori, hogy egy hang utókája a következő hang előkéjével szinte egy időben, a két hang határán szólal meg, összekapcsolva a két hangot, bár játékmódjuk szempontjából az első, az előző hanghoz, a második pedig a következőhöz kötve szólal meg. A több hangból álló

⁷⁴ Lásd korábban a 3.2.1. pontban írtakat.

⁷⁵ Hpt. 49.

⁷⁶ Hpt. 49., valamint Hpt. 50.

utókák átveszik a főhang díszítményének hullámmozgását, esetleg kissé gyorsulva fejeződnek be vagy folyamatos halkulásukkal a távolodás érzetét keltik.⁷⁷

5.f) Összetett díszítmények, zenei képek

Az eddig tárgyalt díszítési lehetőségek egymáshoz is kapcsolódhatnak, összetett díszítményeket alkothatnak, amelyekben a hang lebegtetésének különféle módjai, valamint az előkék és utókák egybeolvadnak, így teljesen új, egységes hangzású díszítési megoldások jönnek létre. Az ilyen összetett díszítmények plasztikussá tehetnek egy-egy hangot, motívumot, lehetővé teszik a beszédszerű artikulációt, hosszabb változataikban pedig dallam-, dallamrész formáló képességük is megmutatkozik. Bonyolult összetételük miatt játékuik igen nagy gyakorlatot igényel, megköveteli az eddig tárgyalt díszítési megoldások feltétlen, magabiztos alkalmazását és nagy próbatétele a helyes zenei értelmezésnek.⁷⁸ Az összetett díszítmények hosszabb formái dallamfordulatokat alkotva állandósulhatnak, mintegy rögzítve az általuk felidézett zenei hangulatot és ezáltal – esetleg – képesek generációkon keresztül megőrizni azt. Zenei képnek nevezhetjük az összetett díszítményeknek ezen formáit, amelyek hangzása, hangulata az adott dallamfordulat megszólalásakor szinte mindig ugyanolyan és még különböző előadók játékában, más hangszeren megszólaltatva (pl. furulyán), valamint énekes előadásban is közel azonos. A dallam egy-egy jellegzetes hangzást biztosító ritmikai fordulatánál megszólaló zenei képek a dallam szóban forgó részletének, az ebben résztvevő hangoknak a ritmusát, is stabilizálhatják. Úgy is elképzelhetjük e jelenséget, mintha ezek a különleges összetett díszítmények a stílus folyamának hordalékai lennének, amelyek a dallam ritmusa vagy hangzása szempontjából fontos helyein lerakódva stabilizálják az adott dallamfordulat hangjainak hosszát, egymáshoz viszonyított arányát, ezáltal azok hangzását. Vannak olyan zenei képek, amelyek egy-egy aldialektusterület valamelyik népzenei műfajának szinte emblematisztikus ismertetőjegyeivé váltak,⁷⁹ mások különböző tájak zenéjében is előfordulnak hasonló

⁷⁷ Lásd J. A.: *MNE.*: 31. oldalának kottapéldáit, Hpt. 51a, b, c, d., valamint Hpt. 52.

⁷⁸ Lásd J. A.: *MNE.*: 32. és 33. oldalának kottapéldáit, Hpt. 13., valamint 18a, b, c.

⁷⁹ Lásd J. A.: *MNE.*: 32., 33. oldalának kottapéldáit, Hpt. 53a, b, c., Hpt. 51a, valamint Hpt. 54a, b, c, d.

hangzással, hasonló szerepet vállalva a dallamokban.⁸⁰ Különösen érdekes az a rendszerint négy hangból álló (tetraton vagy tetrachord) ereszkedő vonalú dallamrészlet, amelyet nem a benne szereplő díszítmények bonyolultsága miatt sorolunk a zenei képek közé, hanem azért, mert részben e díszítményeknek, másrészt azok effektusszerű játékmódjának köszönhetően szinte mindig azonos hangzással szólalnak meg, akkor is ha a dallam hangneme, tempója, illetve a zenei műfaj, amelyben megszólalnak, más és más.⁸¹ Bizonyára nem tévedünk ha kijelentjük, hogy az összetett díszítmények és különösen a zenei képek a zenei díszítés lehetőségeinek legbonyolultabb, legösszetettebb többféle feladatot ellátó legfejlettebb megoldásai.

3.2.3. A sajátos artikulációs rendszer jelentősége

A sajátos artikulációs rendszer következménye, hogy az archaikus hegedűjáték hangzása vagy akár csak megszólalása alapvetően különbözik a klasszikustól. Jellegzetességei miatt már néhány hang, rövid dallamrészlet megszólaltatása után is megállapítható, hogy a muzsikusz szerint játszik-e vagy sem. A falusi zenészek sem egyformán mesterei a leírt játéktechnikának, még azokon a vidékeken, falvakban sem, ahol egyébként a régi előadásmód többé-kevésbé él a közösség zenei életében, a falusi közönség által is jónak, kiemelkedőnek tartott muzsikuszok azonban mesterien alkalmazzák. A sajátos artikulációs rendszer feladata, hogy a népzene hangzásának (például a hangképzés, dinamika, hangsúlyozás, ritmizálás, és díszítés) törvényszerűségei a megszólaló dallamokban érvényesüljenek, ezért az artikulációs rendszer jellegzetességeinek megfogalmazása, leírása, ami a hangszeres népzene kutatása szempontjából már amúgy is időszzerűvé vált a népzene felsőfokú oktatása miatt elengedhetetlenül szükséges.

⁸⁰ Hpt. 51a, 55a, b, c. és Hpt. 56a, b, c.

⁸¹ Lásd J. A.: *MNE.*: 32., 33. oldalának kottapéldáit, Hpt. 25., Hpt. 57a, b, c., Hpt. 13., Hpt. 58a, b, c., Hpt. 29., Hpt. 59a, b, c., Hpt. 14., Hpt. 60a, b, c.

3.2.4. Az előadásmód azon jellegzetességei, amelyek a sajátos artikulációs rendszernek köszönhetők

Tekintsük át a hangszeres játék mindazon eszközét, amelyek sajátos artikulációs rendszert alkotva a népzene jellegzetes hangzásának megszólaltatását szolgálják. Ezek közül van, ami a vonókezeléssel kapcsolatos és van, ami a bal kéz játékmódjának jellegzetességeivel függ össze.

3.2.4.1. A vonókezelés szerepe a dallamok jellegzetes hangzásában

A hegedűn játszott dallamok megszólalása, hangzása főképp a vonókezelésen múlik. A hangszín, hangerő, a dinamikai változások, hangsúlyozás, ritmizálás egyszóval mindaz, ami a dallamok stílusos megszólalásának, illetve megszólaltatásának legfontosabb eleme a vonózástól függ, a következőkben tehát azt vizsgáljuk, hogy a dallamok hangzásának jellegzetességei milyen feladatokat rónak a vonókezelésre.

1.a) A vonó mozgási energiájának hasznosulása

Amint azt az eddig leírtakból is láthatjuk az archaikus vonókezelés lényeges jellemzője, hogy lehetőleg a már mozgó vonó szólaltassa meg a hangot, így egyszerűbben, kevesebb energiával megvalósítható az a fontos, jellegzetes zenei elvárás, hogy a hangok lehetőleg minél intenzívebb hangsúllyal kezdődjenek. Ennek az elvárásnak felelnek meg a vonóindítás különféle módjai, függetlenül attól, hogy a vonó a levegőből indul-e vagy a húrról. A nagy sebességgel húrra csapódó vagy a húron felgyorsuló, belendülő vonó lendületének, mozgási energiájának hasznosulása következtében a hang szélsőséges, ütőhangszerszerű dinamikai effektussal, rendkívül expresszíven szólalhat meg, ami lehetőséget ad a hangindítás, hangsúlyozás sajátos feladatainak megvalósítására. A hang robbanásszerű megszólalásának következtében a hangsúly, valamint a hang kezdete teljesen egybeesik, aminek a ritmizálás szempontjából van nagy jelentősége. Annak, hogy a hang többnyire impulzusszerű, szélsőséges dinamikájú hangsúllyal szólal meg, a vonás intenzitása, a hang plasztikussá tétele, a lélegzetvételszerű dinamika, a beszédszerű játék, valamint bizonyos díszítmények játéka terén is jelentősége van. Az említett megoldásokban a dinamika karakteres esésének, a hang halkulásának (vagy elhalásának), a hang,

hangcsoport hallhatóságával való manipulálásnak fontos a szerepe. Minél kiemelkedőbb (kirobbanóbb) dinamikai impulzussal kezdődik a hang, annál nagyobb az említett zenei, artikulációs megoldások alkalmazásának játéktere.

1.b) A hangképzés hangszínbeli változatossága, a vonásmódok hatása a hangképzésre

A hang dinamikájának változásait elsősorban a vonó sebességének változtatásával érik el a falusi hegedűsök. Az, hogy e változás hirtelen történik-e vagy fokozatosan, befolyásolhatja a hang színét is, de ez utóbbira főként a vonó sebességének és nyomásának aránya van döntő befolyással. A hang erős impulzusszerű hangsúllyal való kezdése, valamint a dinamikai különbségek hirtelen megváltoztatásának képessége, ami ugyancsak a jellegzetes vonókezelésnek köszönhető, nem csak arra ad lehetőséget, hogy a hang ereje rövid idő alatt karakteresen csökkenjen, hanem arra is, hogy épp így erősödjön vagy hogy a csökkenés és erősödés az adott hang megszólaltatása alatt többször is megtörténhessen. A régi stílusú aszimmetrikus hangsúlyozású, közepes tempójú táncok vonásmódjai, a különböző legényes vonások és vonáskombinációk, a dallamok impulzusszerű dinamikával játszott, állandóan pulzáló hangjainak hangképzését, hangszínét is döntően befolyásolják. A hangképzés gazdag eszköztárát rendkívül választékosan, a dallamok rendeltetéséhez, stílusához, a zenei műfajhoz valamint a zenélési alkalomhoz igazodva választják meg, de a prímás egyénisége, stílusa, ízlése, képessége és tudása is befolyásolja mindezt.

Vannak a hangképzésnek bizonyos sztenderdjei, amelyeket egy-egy dialektusterület (aldialektus), falu valamennyi, de legalábbis majdnem valamennyi prímása közel egyformán ismer, tud és alkalmaz (ilyenek például a vagány, a rusztikus, a fűfőshangszerszerű, az éneklő vagy a lírai hang). A ritkább, különleges alkalmi hangképzési megoldásokat nem tudja mindenki vagy nem egyformán tudja. Esetleg ha nem elég biztos benne, inkább kerüli. A hangképzésnek ilyen különleges, alkalmi módja például a furulyautánzat. Ennek megszólaltatásához az ujjak épp, hogy csak érintik a húrokat, de nem fogják le. A hangképzés intenzív is lehet, a vonó szőre azonban a láb közelében (sul ponticello) érinti a húrt, ami a megfelelő bal kéz

játékkal együtt olyan felhangdús, fúvóhangszerszerű hangot eredményez, ami kísértetiesen hasonlít a parasztfurulyák jellegzetes hangjához.⁸² Az archaikus játékmód gyakran eredményez a hegedűn fúvóhangszerszerű hangot, azonban a furulyautánzás célja kifejezetten a parasztfurulyák hangjának utánzása általában a juhait kereső pásztor⁸³ történetének előadásához kapcsolódóan. E zenés történet egyéb hangutánzó effektusok megszólaltatására is alkalmat ad (pl. emberi hang, kutyaugatás).⁸⁴

A hangszerutánzatok másik klasszikus példája a duda hangjának utánzása. Az ezt megszólaltató hangképzés ugyan nem jelent újdonságot az eddig leírtakhoz képest, a duda utánzása a hegedű elhangolásával, a jellegzetes hanglépésekkel, a két húron való játékkal, az előkék és egyéb díszítőhangok dudaszzerű megszólaltatásával mégis a hegedűjáték különleges megoldásai közé tartozik.⁸⁵

1.c) A hangzás folytonossága, a rendkívül gyors vonóváltás jelentősége

Bizonyára a nép hangzásigényének⁸⁶ következménye a hangzás folytonosságára való törekvés. A gyimesi hegedű zengőhúrjai, arpeggiói is a folyamatos hangzást biztosítják. Bartók 1910-es években fonográfra vett erdélyi hegedűsei kevés kivétellel még kíséret nélkül, szólóban játszottak. A dallamsorok, periódusok utolsó ütemeiben előforduló szünetek helyett többnyire a hegedű valamelyik húrpárját húzták össze, aminek persze a táncos segítése is lehetett oka, de éppúgy szolgált a hangszer folyamatos hangzását is. Ezt a gyakorlatot a mai napig megfigyelhetjük az archaikusan játszó hegedűsök előadásában. Valószínűleg ugyancsak ezt a célt, a folyamatos hangzást szolgálja a vonó váltásának az a nagyon jellegzetes módja, amelynek során a vonó irányának megváltoztatása olyan gyorsan történik, hogy még többszörös lassításban sem lehet az irányváltást felfedezni, nem hallható semmilyen

⁸² Hpt. 61. (a felvételen 3'33"-tól)

⁸³ Egy sajátos programzenei műfaj, amely a juhait kereső pásztor történetét mondja el.

⁸⁴ Hpt. 62. (a felvételen 1'33"-tól)

⁸⁵ Hpt. 63.

⁸⁶ A zenei időszemlélettel együtt a hangzásigény döntően befolyásolja a nép zenei megnyilvánulásait. Lásd J. A.: *MNE.*: 9.

törés vagy változás a hangzás folytonosságában. Az ezt lehetővé tevő rendkívül gyors vonóváltásnak a hangzás folytonosságán kívül fontos a szerepe a hegedűjáték hangzásában, a különböző vonásmódok játékában, megszólalásában a díszítmények játékában, valamint hangzásában is.⁸⁷

1.d) A játékmód szerepe a ritmus feszességében

Hagyományos hangszeres zenénk túlnyomó részt tánczene. Ahogyan népzeneinket tekinthetjük a nyelvünk hangzásához, hangsúlyozási, ritmizálási szabályaihoz legjobban idomult zenei rendszernek, ugyanúgy biztosak lehetünk abban, hogy néptáncainkhoz sem találunk hangszeres táncdallamainknál jobban illő zenekíséretet. Táncaink fontos eleme az improvizáció, valamint a hangsúlyokkal, a ritmussal való folyamatos játék. Bizonyára ennek köszönhetően alakultak ki hangszeres dallamaink előadásában a hangsúlyozás és ritmizálás kifinomult eszközei. A robbanásszerű hangkezdet, a szélsőséges dinamikájú impulzusszerű hangsúlyozás, a vonóindítás és vonóvezetés különféle módjai, amelyek a vonósebesség hirtelen változtatását is lehetővé teszik, a rendkívül gyors vonóváltás, és a különféle vonásmódok mind a megszólaló dallam ritmizálását, a ritmus feszességét szolgálják. A reflex vonóindítás mozdulatai valamint a rendkívül gyors vonóváltás technikája nagyban hozzájárulnak a nyújtott és éles ritmusok jellegzetes játékmódjához. A hangsúlyozás, ritmizálás rögtönzései megkövetelik a hangsúlyozás és ritmizálás kifinomult értelmezését ami a hangsúlyozás különleges formáit teszi lehetővé, például a kontrahangsúlyozást vagy a háttér ritmusok játékát.

1.e) A beszédszerű játék

Már volt arról szó, hogy népzeneink hűen követi nyelvünk ritmizálási, hangsúlyozási törvényszerűségeit. Hogy e törvényszerűségek hegedűn játszott dallamainkban is megjelenhetnek, az elsősorban a vonókezelés jellegzetes megoldásainak köszönhető. A beszéd ritmusának, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásának a dallamok játékában való megjelenését a kardcsapásszerű vonóindítás különféle változatai és a vonókezelés más megoldásai teszik lehetővé.

⁸⁷ Hpt. 18a, b, c.

Hangszeres dallamaink nyolcados dallammozgásaiban a nyolcadok, nyelvünk hosszú és rövid szótagjaihoz hasonló módon egyenlőtlenül követik egymást, a hangsúlyos, illetve hangsúlytalan szótagok hosszának folytonos változását imitálva. A nyolcadok ilyen módon való megszólaltatását a sajátos vonókezelés teszi lehetővé, amelynek során a jobb kéz, amely a vonót a húr felett, a húr síkjával párhuzamosan suhogtatja, a vonó röppályájának finom változtatásával szabályozza, hogy a vonó mikor csapódjon a húrhoz gondolatnyival hamarabb vagy később megszólaltatva a hangot, így a beszéd szótagjainak változatos, hullámzó egymásutániséga a dallam hangjainak megszólaltatásában is megjelenik. Ezzel a vonókezelési megoldással olyan érzékeny, finom agogikával idézheti meg a hegedűjáték a szöveg szótagjainak ritmusát, amilyennel más vonótechnikával aligha tudná.⁸⁸

1.f) A vonókezelés sajátosságai, improvizatív vonókezelés

A tánchoz való muzsikálás megköveteli a minél hangosabb hegedűjátékot. Annál is fontosabb ez, mert archaikus vonószenénk megőrizte népzsenénk egyszólamú vonásait. A dúsan díszített hegedűszólam mellett a kísérő hangszerek szerepe (kontra, bőgő) elsősorban ritmikai, így nagy a jelentősége a hegedű kellően hangos, hallható megszólaltatásának. Mind a hangindítás, mind a vonóvezetés sajátos megoldásai azt célozzák, hogy minél kisebb energiával, minél hangosabban lehessen megszólaltatni a hangszert. Ezt főként a vonó sebességének manipulálásával, a dinamikus, impulzusszerű hangsúlyozással érik el. A vonó sebességének hirtelen változtatása, egy-egy vonáson belüli többszöri felgyorsítása, illetve visszalassítása igen választékos vonóbeosztást igényel. Hosszabb, sok (8-10) hangból álló összetett díszítmények játékokor figyelhetjük meg, hogy gyakran a főhangot, amelynek értéke hosszabb, mint a hozzá kapcsolódó bonyolult díszítmény hangjainak együttes értéke, a vonó rövidebb szakaszával játszik, míg a rövidebben hangzó díszítményt, a hosszabbal, hogy ennek igen rövid értékű hangjai, a főhanghoz viszonyítva kiegyenlített hangerővel és főleg eléggé hangosan, hallhatóan szólalhassanak meg.

A táncalkalmak közösségi életben betöltött kiemelkedő szerepe miatt, ahol még többé-kevésbé él a táncagyomány, a falusi közösségeknek szigorúak az

⁸⁸ Hpt. 64. Hpt. 65.

elvárásaik a közösségi táncalkalmakon zenélő muzsikusokkal szemben. A tánchoz való zenélés közben, a primásnak lankadatlanul kell figyelnie a tánc motívumait, ritmusát folyamatosan, rögtönzéseivel variáló táncost. Az ügyes primás alkalmanként a dallamok ritmusainak rögtönzött variálásával még reagál is a táncos rögtönzéseire. Mindezt az improvizatív vonókezelés a vonó irányváltásának, és a hangsúlyozásnak félautomata működési mechanizmusa teszi lehetővé, amelynek következtében a tizenhatodos (vagy inkább csak annak tűnő) dallammozgás közben a muzsikusnak csak nyolcados tempóban kell gondolkodnia a vonójárásáról, mert a közbülső hangokat a jobb kéz (a vonó) önműködően szólaltatja meg.⁸⁹

1.g) Kontrahangsúlyozás, többszólamú ritmuskíséret – háttér ritmusok

Táncdallamaink hangszeres előadásában gyakran a hangsúlyozás általánosabb formái is karakteresebben szólnak meg, mint énekes előadásban (az emberi torok állapota változékonyabb a hangszer és a rajta játszó muzsikus állapotánál). Vannak azonban a hangsúlyozásnak olyan különleges megoldásai, amelyeket többnyire (kevés kivétellel) csak a hangszeres játékban hallhatunk. Ilyenek a kontrahangsúlyozás, valamint a háttér ritmusok játéka. Úgy is mondhatjuk, hogy a vonókezelés kiemelt feladata, hogy képes legyen a kontrahangsúlyozás valamint a háttér ritmus rendszer megjelenítésére. Régi stílusú hangszeres tánczenénkben gyakori, hogy a hangsúlyozással nem a hangsúlyos hangokat (a zenei egyet) emelik ki, hanem a hangsúlytalant (zenei kettőt). E hangsúlyozási játék néha ütemeken, esetleg az egész dallamon keresztül tart, máskor csak a dallam egy-egy részleténél jelenik meg.⁹⁰

Különös jellegzetessége a régi stílusú, aszimmetrikus hangsúlyozású, közepes tempójú táncdallamok előadásának, hogy a dallam megfelelő hangjainak erőteljes hangsúlyozásával a kísért táncokra jellemző, azokban gyakori, jellegzetes ritmussémát a dallamjáték háttérében hallhatóvá teszi, mintha csak valamilyen ritmuskíséretet akarna pótolni. A muzsikus betartva a dallam ritmikai sajátosságait, a kontrahangsúlyozás eszközét is felhasználva egy, a kanásztánc ritmushoz nagyon

⁸⁹ Hpt. 66.

⁹⁰ Erről a kérdésről lásd: Bartók Béla: *Yugoslav Folk Music I, Serbo-Croatian Folk Songs. Introduction*. (New York: Suchoff, 1978) 9., valamint lásd még: J. A.: *MNE.*: 13., Hpt. 11.

hasznló háttérítmust dobol ki hangszerén. Régi stílusú táncdallamaink előadásában többféle háttérítmust is megfigyelhetünk, amelyek mind a kanásztánc ritmus bizonyos változatának tekinthetők, másrészt a táncok jellemző ritmussorozatait követik. Mivel azonban a hagyományos magyar táncművelés sajátosságainak megfelelően egy-egy táncmotívum sorozat legtöbbször egyéni, így ezek jellemző ritmusai, ritmussorozatai is különbözőek lehetnek. Az eddigi megfigyelések szerint a dallamjáték közben hallható háttérítmusok a tánc ritmikája mellett főként az adott dallam szerkezetétől, ritmusvilágától függenek, karakteres megszólaltatásuk pedig a muzsikusi egyéniségtől, rátermettségtől, stílusától. Bizonyára a jó táncosok kedves (kedvenc) táncmotívum sorozatainak ritmusvilága, illetve az ezek megjelenítésére alkalmas hagyományos táncdallamoknak a muzsikustól való újbóli megrendelése vonzotta a muzsikusiok elé a falu legjobban táncoló párait (egy-egy táncalkalmon legfeljebb négyet ötöt) a lakodalmakban és egyéb táncos alkalmakkor, amit még a nyolcvanas években Széken is megfigyelhettünk. Ezek a párok a zenekar előtt sorakozva vártak sorukra, hogy a muzsikusiok előtt arra a bizonyos dallamra fordulhassanak néhányat, amelynek háttérítmus lehetőségei legjobban tükrözték táncuk ritmikáját. (Akárhányszor került rájuk a sor, a zenésztől mindig ugyanazt a dallamot kérték.)

A háttérítmusok játékaiban a muzsikusi nem vét a hangsúlyozás, ritmizálás már eddigiekben is említett törvényszerűségei ellen. Hangsúlyozásával tehát meg kell jelenítenie a hangsúlyos, illetve hangsúlytalan hangok váltakozását, az ezek alkotta hangpárokat, a dallam metrumát, ritmusát, sor-, és versszerkezetét, ha a dallam műfaja megköveteli, követnie kell a kontrahangsúlyozás szabályait, ugyanakkor mindezek mellett, plasztikussá kell tennie a dallamra jellemző háttérítmusrendszert is. E rendkívül összetett hangsúlyozási, ritmizálási feladat során a muzsikusi tulajdonképpen saját dallamjátékát kíséri a dallam közben játszott ritmusvariációkkal. Miután a dallam alatt megszólaltatott egyes ritmussorozatok egymástól is függetlenek, e játékmódot a szóló hegedűjáték többszólamú ritmuskíséretének tekinthetjük, amelynek megszólaltatásához a muzsikusnak igénybe kell vennie a hangsúlyozás, ritmizálás valamennyi lehetőségét, teljes eszköztárát.⁹¹

⁹¹ Lásd korábban a 2.3., valamint a 2.4. pontban írtakat. Példák a háttérítmusok hangsúlyozásának különféle lehetőségeire: Hpt. 12., 36., 39a., 40a., 66., 74., 96., 97.

1.h) Hogyan segíti a vonózás az aszimmetrikus lassú dallamok játékát

Az erdélyi Mezőség régi stílusú, aszimmetrikus hangsúlyozású, lassú táncdallamai Európa leglassabb párostáncai közé tartoznak. A táncok negyedhang értékre vonatkoztatott mozgása igen lassú, 60 BPM körüli vagy az alatti. A dallamokban rövidebb és kicsivel hosszabb ütemrészek követik egymást (3+4-6/16) igen lassú tempóban. Az aszimmetrikus lüktetés, valamint a lassú tempó betartásához nagy segítséget jelent, hogy a hegedű vonója a rövidebb, illetve hosszabb ütemrészt többnyire külön (lefelé, illetve felfelé) vonással kísérő kontra vonójának járását követi. A dallam fő hangjait ezzel a vonójárással szolaltatja meg a prímás, rendszerint még a dallamvonal finomabb ritmikai mozgásai sem változtatnak ezen. Az, hogy a hegedű vonójának járása az aszimmetrikus lüktetést kiemelő kontra vonójának mozgását követi, nagy segítséget jelent a prímásnak a lassú tempójú aszimmetrikus hangsúlyozáshoz, valamint a dallam lassú tempójának tartásához. A vonózásnak ez a módja az aszimmetrikus lassú dallamok játékaán kívül, még a mérsékelt tempójú aszimmetrikus táncdallamok (lassú csárdások) játékában is megfigyelhető, sőt az újabb stílusú szimmetrikus lassúcsárdás játékában is felfedezhető.

1.i) A vonókezelés és a hangszín szerepe a díszítmények játékában

Amint azt már a korábbiakban is láthattuk, a díszítő hangoknak, hangcsoportoknak elsősorban nem esztétikai a szerepük, hanem a dallamok hangsúlyozásának, ritmizálásának értelmezéséhez nyújtanak segítséget, ezért megszólaltatásukban fontos a vonókezelés szerepe. Az effektusszerűen megszólaló előkék játékához már a vonó kezdeti sebessége is nagy kell legyen (kardcsapásszerű, reflex vonóindítás), míg a több hangból álló előkék játékához, azok játéka közben kell felgyorsuljon. Ugyancsak nagy kezdeti vonósebesség kell azoknak az előkéeknek a játékához, amelyek szinte a főhanggal egyszerre szólalnak meg. Ezeknél a vonó húrhoz csapódásának pillanatában az előkét játszó ujj azonnal továbblép, ami kattanásszerű effektust eredményez.

A hanglebegtetés különféle módjainak (vibrató, trillafélék, körülírások) hangzása megkívánja a tömör hangképzést, függetlenül az éppen szükséges hangszíntől. A körülírások, összetett díszítmények, zenei képek megszólaltatása nagyon precíz

vonókezelést igényel. Hogy az egy-egy vonás alatt játszott, esetleg igen sok, rövid értékű hangból álló díszítmények hallhatóak legyenek, kellő hangerővel, ugyanakkor lassú vonósebességgel kell őket megszólaltatni, hogy a vonó hossza elegendő legyen játékuhoz. Erre akkor is szükség van, ha az említett díszítmények hangjai, hangzási törvényszerűségeik miatt részben össze kell olvadjanak, egységes hangzást kell alkossanak. A lassan, viszonylag nagy nyomással húrpra préselve haladó vonó e hangképzés sajátosságának megfelelően, fúvóhangszerszerű, füttyölő, sívító, éles, erős hangot képez, ami nagyban hozzájárul a megszólaltatott díszítmények hallhatóságához. A gyakran 11-13 hangból álló összetett díszítmények, zenei képek egy-egy alkotó hangjára így is túlságosan kevés jutna az őket megszólaltató vonásból. Az ilyen zenei részek játéka a vonó a főhangot, amelyhez az adott összetett díszítmény vagy zenei kép kapcsolódik (ha főhanghoz kapcsolódik) különösen lassan, a vonás minél rövidebb szakaszát felhasználva szólaltatja meg, hogy a sok hangból álló díszítményre minél hosszabb vonó juthasson, majd a díszítő megoldáshoz érve felgyorsul, hogy az apró hangok is eléggé hallhatóak legyenek. A hosszabb, bonyolultabb díszítmények játéka tehát kifinomult vonókezelést, célszerű vonóbeosztást, a vonósebesség rendkívül érzékeny megválasztását és változtatását igényli. Bizonyos összetett díszítmények, zenei képek játékmódja, esetleg hossza vagy hangzása szükségessé teheti, hogy a bonyolult hangzásukat eredményező hangcsoportok játéka közben történjen a vonás irányának változtatása. Az ilyen esetekben alkalmazott rendkívül gyors vonóváltás következtében a hangcsoport megszólalásának folytonossága töretlen marad, a vonó irányának változtatására csak a hangfűzér egy adott pontján megjelenő, a játékmód egyéb megoldásával nem indokolható nyomaték vagy hangsúly hívja fel a figyelmet. Azt is megfigyelhetjük időnként egy-egy hegedűs játékában, hogy a vonó, vonás közbeni sebessége és (vagy) nyomása a körülírások lüktetése (hullámozása) szerint pulzálóan változik, lüktető dinamikájú hangzást biztosítva ezzel a megszólaltatott körülírásnak.

1.j) A rubato, parlando rubato és parlando dallamok játéka

Bár a zenei előadásra vonatkozó rubato megjelölés kötetlen ritmusú előadásmódot jelöl, az ilyen előadásmóddal jelölt keserves (katonakísérő, halottkísérő) dallamok előadásának a Dunántúltól a Közel-Keletig (valószínűleg még azon is túl) jól

megfogalmazható szabályai vannak.⁹² A dallamsorok, vagy tempós nekiiramodással (nyolcadok sorozatával) kezdődnek vagy úgy, hogy a nyolcadokat egy kitartott hosszú hang előzi meg. A nyolcadok kezdetben sűrű egymásutánban követik egymást, majd egyre lassulnak, értékük hosszabbodik, végül egy kitartott hosszú hang fejezi be a dallamsort. Ez az előadásmód az énekes hagyományban gyökerezik, dinamikája is lélegzetvételszerű.⁹³ A hegedűjáték (de egyéb hangszeres játékmód is) nyilván az énekes előadás hangzását szándékszik követni, amihez a jellegzetes artikulációs rendszer már ismertetett megoldásai nyújtanak segítséget, illetve amit ezek tesznek lehetővé. A hosszú, hangsúlyosan induló kezdőhang vagy a nekiiramodó nyolcadok megfelelő megszólaltatásához a hangsúlyos vonóindítás valamelyik lehetősége, a fokozatosan halkuló nyolcadok, illetve a hosszú záróhang kellő hangzásához a vonóvezetés sajátos módjainyújtják a megfelelő hangszertechnikai megoldást. Ugyanezek a vonókezelési megoldások adják a játéktechnikai hátterét a parlando rubato, valamint a parlando dallamoknak is.

3.2.4.2. Azon hangzási jellegzetességek, amelyekre a bal kéz sajátos játékmódja ad lehetőséget

Vegyük sorra a hegedűn játszott dallamok hangzásának azokat a jellegzetességeit, amelyek megszólaltatása a bal kéz sajátos játékmódjának köszönhető.

2.a) A rendkívül gyors billentés

A hangszer tartásával kapcsolatban láthattuk, hogy a kávéra támaszkodó csukló hogyan befolyásolja a kézfej és az ujjak helyzetét. Az ujjak a húrok fölött, azokhoz közel, húrközeli helyzetben vannak, kapcsolatuk a húrokkal ezért is igen közvetlen. A közvetlen kapcsolat, továbbá a közeli viszonyítási pont miatt az ujjak billentése rendkívül gyors lehet, ami főleg a hangsúlyozást, ritmizálást segítő díszítmények, trillafélék (fölső és alsó trillák) és más díszítmények gyorsan pörgő, a ritmizálás szempontjából is hatékony lehetőséget jelentő megszólaltatását teszi lehetővé nagyobb tempóban is, sajátos hangzást biztosítva ezzel a dallamnak.

⁹² E kijelentés alapja 60, a szóban forgó műfajhoz tartozó dallam összevetése, amelyek között egy-két török, illetve szír dallam is szerepelt – a Szerző.

⁹³ Hpt. 31., Htp. 19.

2.b) Rendkívüli összehangoltság (korreláció)

A hangszer tartása, a bal kéz, az ujjak húr közeli helyzete, a közeli viszonyítási pont és a biztos alátámasztás a bal és jobb kéz rendkívül precíz összehangoltságára ad lehetőséget. Erre talán a legmeggyőzőbb példákat a korábban felsorolt legényes vonások első három típusával játszott közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású dallamok játéka szolgáltatja, amelyek játékokor a tizenhatodos dallamozgás hangsúlytalan hangjai szinte az őket követő hangsúlyos hang előkéjévé sorvadva szólalnak meg, növelve azok hangsúlyosságát. Az így megszólaló folyamatos, rendkívül kihegyezett, rögtönzésekkel tarkított ritmusjáték a bal és jobb kéz különösen magas szintű összehangoltságát (korrelációját) követeli meg, illetve az ad minderre lehetőséget.⁹⁴ Az ergonomikus játéktechnika mellett a magas szintű összehangoltság teszi lehetővé hogy a rendkívül hosszú (25-30 órás) zenélési alkalmak alatt se veszítsen a hegedűjáték ritmusosságából.

2.c) Az ujjak húrközeli helyzete és a beszédszerű játék

Volt már szó arról, hogy a vonókezelés mely megoldásai teszik lehetővé a táncdallamaink előadásában oly fontos beszédszerű játékot. A vonókezelés finom agogikát lehetővé tevő megoldásai nem volnának elegendők, ahhoz, hogy a dallam hangjai a beszéd hangsúlyrendszerének változékonyságát kövessék. A bal kéz sajátos játékmódja, az ujjak húrközeli helyzete, igen gyors, érzékeny billentést lehetővé tevő játéktechnikája, valamint a már említett rendkívül kifinomult összehangoltság kell ahhoz, hogy a megszólaltatott dallamok hangjai a beszéd hangjainak lüktetését, ritmusát idézhessék fel.

2.d) Az ujjak szerepe a ritmizálásban

Az ujjak húrközeli helyzete a dallamok ritmizálása szempontjából is fontos. A billentés hangsúlyozásban betöltött szerepén, erején, intenzitásán túl a dallam ritmizálásában, jellegzetes hangsúlyrendszerének (például aszimmetriájának) megjelenítésében is fontos szerepet vállal. Korábban, a díszítményekről írtakban volt szó arról, milyen fontos a díszítmények szerepe a dallamok hangsúlyozásában,

⁹⁴ Hpt. 66.

ritmizálásában. E szerep ellátása az ujjak feladata és ehhez ugyancsak az ujjak és a húrok közvetlen kapcsolata, a biztos alátámasztás és a közeli alátámasztási pont teremt lehetőséget. A rendkívül gyors fölső, de különösen az alsó trillák (mordentek) erőteljesen hangsúlyossá tehetnek egy-egy hangot vagy növelhetik annak hangsúlyosságát, esetleg plasztikussá tehetik azt. A körülírások, összetett díszítmények és zenei képek egy-egy aszimmetrikus osztású ütem ütemrészeinek arányát is képesek érthetővé, hallhatóvá tenni. Minderre az ujjak balkéztartásból adódó rendkívül gyors, erőteljes billentése ad lehetőséget.

2.e) Gazdag díszítési lehetőségek – a hanglebegtetés különféle módjai

Régi stílusú hegedűzenénk díszítési megoldásaira, azok megszólaltatására, is a sajátos balkéztechnika ad lehetőséget. A hanglebegtetés egyszerűbb formáinak, az egy és kétujjas vibrátónak a játéka, hangzása is a kéztartásnak és az ujjak sajátos helyzetének eredménye. A körülírás, az összetett díszítmények és a zenei képek megszólaltatása annyira kötődik a jellegzetes balkéztechnikához, hogy hasonló hangzással klasszikus játékmóddal meg sem szólaltathatók. A körülírások játéka például az első két fekvésben (valamivel kevésbé a harmadikban) az ujjak laposan, viszonylag nagy felületükkel érintik a húrt. A nagyon közelről billenő ujjak a körülírások periódusosan ismétlődő, hullámszerű hangcsoportjainak játéka nem fölfelé emelkednek el a húrról, hanem általában oldalra csúsznak le róla. A körülírást játszó ujjak mozgása olyan, mintha a húrt (hangokat) morzsolgatnák a hegedű nyakán. E mozdulatsorral megszólaltatott körülírások hangzása igen jellegzetes, a dallamok megszólalásához, stílusához tartozó és más játékmóddal nem helyettesíthető.

A hanglebegtetés már-már szinte abszurd amplitúdójú különös megoldása, amikor a körülírásban nem a főhang felső váltóhangja szerepel, hanem annak terce, kvartja. Az ilyen rendkívül expresszív zenei megoldások hangzása gyakran az emberi zokogást idézi, de a dudajáték bizonyos megoldásához is nagyon hasonló.

Nem általánosan alkalmazott módja ugyan a nagy amplitúdójú hanglebegtetésnek, de találunk rá példát, amikor a bal kéz ujjai a trilla és körülírás amplitúdója közötti, széles hangsávban csúszkál ütemesen le-föl, imitálva ezek hangzását, mégis egészen sajátos, különleges hangzást kölcsönözve ezzel a dallamok játékának.

2.f) Az előkék játéka és különleges hatásai

Mint már láthattuk az előkéknél fontos a szerepük a hangsúlyozásban. Részben a vonó játékok alatt gyorsul fel a hangsúlyos vonóindításhoz szükséges sebességre, de abban, hogy az előkék a hangsúlyozás hatékony szereplői lehetnek, a bal kéz ujjai is aktívan részt vesznek. Egy-egy hang hangsúlyos indítását különösen hatásosan fokozza az az ütés vagy kattanásszerű hangeffektus, amely az előkék különleges formáinak megszólaltatásakor keletkezik. Az ellépő előkék, valamint a terc-, kvart lépéses előkék gyakran zajkeltő effektusként megszólalva segítik a hangsúlyozást, máskor dudacsippantásszerű hanghatásukkal. Ezeknek a megoldásoknak a megszólaltatása az ujjak billentésének rendkívüli kifinomultságát igénylik.

2.g) A körülírások játékanak jellegzetességei

A körülírásokat a hanglebegtetés trillánál nagyobb amplitúdójú megoldásainak is tekinthetjük. Azért is van e hasonlatnak létjogosultsága, mert a régi stílusú balkéztechnikában a hanglebegtetés különböző módjainak megvalósítása egy töről fakad. A támaszkodási pont (alsó káva) körül billegő mozgást végző kézfej adja az egyujjas vibrató mozdulatsorának alapját. Ha még intenzívebb vibrátóra van szükség, elég, ha a szorosan a vibráló ujj mellé helyezett szomszédos ujj vibrálás közben ütemesen a húrhoz ér.⁹⁵ Ennél is nagyobb amplitúdójú hanglebegtetést eredményez, ha a szomszédos ujj kissé távolabb helyezésével a vibrató billegő mozgása trillázássá válik és általában ugyanez a mozdulatsor a kiindulópontja a körülírások, összetett díszítmények és zenei képek játékanak is. A hanglebegtetés különböző módjai tehát az archaikus hegedűjáték egymással összefüggő, szerves egységben lévő játéktechnikai megoldásai, amelyek válthatják is egymást egy-egy hang, dallamrész játékokor, de egymásnak folytatásai is lehetnek vagy egymásba is olvadhatnak. Ilyenkor a különböző amplitúdójú hanglebegtetési megoldásoknak a frekvenciája, a lebegés gyorsasága változatlan is maradhat, például egy nagy amplitúdójú trilla körülírássá alakulhat. A körülírás frekvenciája (sebessége) megőrizheti a trilláét (esetleg kissé lassulhat) azonban hullámzó mozgásának amplitúdója, a körülírás jellegénél fogva nagyobb lesz annál, mint amit a trilla alkotóhangjai képesek

⁹⁵ Ezt a megoldást már a barokk zenében is alkalmazták, lásd a 67. lábjegyzetet.

lennének kitölteni. A trilla körülírássá alakulásakor tehát az ujjak mozgásának sebessége esetleg hirtelen meg kell duplázódjon, a körülírás hullámzó mozgásának hullámhegyeit, illetve hullámvölgyeit ugyanis kétszer annyi hang alkotja, mint a trillát. Ahhoz tehát, hogy a különböző díszítmények zökkenőmentesen, szinte észrevétlenül válthassák egymást, alakulhassanak át vagy olvadhassanak össze, a bal kéz választékos játékára, van szükség. Hogy a leírt díszítő megoldások valóban a hanglebegtetés, a hangok hullámzó mozgásának érzetét keltsék, akár a sok hangból összetevődő körülírások játékakor is, az ujjak kifinomult hullámzó, néha morzsolásra emlékeztető mozgása, érzékeny billentése, a billentés erejének rendkívüli választékossága szükséges. Nemegyszer a körülírások, illetve a hozzájuk kapcsolódó díszítő megoldások intonációja, az azokat játszó ujjak kúszó mozgásának következtében még változhat is hangzásuk alatt, különös hangulatot teremtve ezzel.⁹⁶

2.h) A különböző díszítési megoldások összekapcsolásának jellegzetességei

Láthattuk, hogy az előkék, illetve a hanglebegtetés különböző változatainak játékakor milyen feladat hárul a bal kézre és ennek jellegzetes játéka milyen hangzást eredményez, a legváltozatosabb zenei hatások azonban a különböző díszítési megoldások összekapcsolásával érhetők el. Az összetett díszítmények, illetve a zenei képek játékakor hallhatóan érvényesül mindaz, amit az előkék, körülírások megszólaltatásával összefüggésben a bal kéz játékmódjával, valamint az ujjak billentésével kapcsolatban már megfigyelhettünk, újdonságot csak az jelent, ami kifejezetten az díszítmények összekapcsolásának köszönhető. Megfigyelhettük, hogy a díszítmények egy-egy aszimmetrikus osztású ütem ütemrészeinek arányát is képesek érthetővé, hallhatóvá tenni, amire ugyancsak a kézfej helyzete, az ujjak játéka ad lehetőséget. Az ütemrészek belső határát a díszített, illetve díszítetlen hangok váltása vagy a díszítési mód megváltozása is jelölheti.⁹⁷ Ezen a téren azonban a bal kéz játékanak legösszetettebb feladatait az összekapcsolt díszítmények hangzási lehetőségeinek animációja jelenti, amihez a kézfej és az ujjak játékanak szinte minden lehetőségére szükség van. Például valamely díszítménytípus hirtelen

⁹⁶ Hpt. 67a, b.; A jelenség trillák játékában is megfigyelhető.

⁹⁷ Hpt. 68a, b., Hpt. 69a, b.

megváltoztatása vagy a díszítmény közben távolabbi (terc, kvart) lépések alkalmazása hangindítás (vonóindítás) érzetét keltheti egy vonóra, kötött játékmóddal játszott díszítő hangcsoport játéka közben is, ami akár ritmikai, akár hangulati funkció miatt is történhet. A díszítmények játékában megszólaló különböző hatásos effektusok az emberi beszéd elemeihez hasonló hangzású artikulációt is eredményezhetnek.⁹⁸

3.3. Játékmód és hangzás a zene értelmezésének tükrében

Az eddigiekben sorra vettük a magyar népzene hangzásának jellegzetességeit, valamint az archaikus magyar hegedűjáték hangszertechnikai eszközeit. Most vizsgáljuk meg azt, hogy a felsorolt hangszertechnikai eszköztár hogyan vesz részt a hangszeres dallamoknak a nép zenei elvárásai szerinti megszólaltatásában. Mind a vonókezelés, mind a balkéztechnika a tánczenében a hangsúlyozást, a ritmusos játékot szolgálja, a rubato dallamok (keservesek, hallgatók) játékakor pedig az expresszivitást. A rendkívül hosszú zenélési alkalmakhoz, mind a bal, mind a jobb kezet különösen megterhelő igénybevételhez kialakult, rendkívül gazdaságos és ergonomikus hangszertechnika előnyei, a zene artikulációjában is érvényesülnek. Az impulzusszerű hangsúlyozást lehetővé tevő vonókezelés, a közeli alátámasztási pont, valamint az ujjak húrközeli helyzete, amelyek a billentés erejének és módjának különlegesen választékos alkalmazását teszik lehetővé, mind a zenei értelmezés lehetőségeit gazdagítják.

3.3.1. A nép hangzásideáljának megvalósulása a hangszeres játékban, zenei megnyilvánulásainak mozgató rugói

Akár az énekes, akár a hangszeres előadást hallgatjuk feltűnő a népzene jellegzetes hangzása. Mindaz, amit a zenei előadasmódról fentebb tárgyaltunk, nem esetlegesen, véletlenszerűen jelenik meg a népzene előadásában, hanem annak általános érvényű jellemzője. Ahol él még vagy nyomokban megtalálható az archaikus népzenei hagyomány, ott többnyire még megtalálhatjuk az archaikus előadasmódot is.

⁹⁸ Hpt. 70a, b, c., Hpt. 71. (A szóban forgó megoldások a felvétel 8., 16., 27., 48., 51., 60., 62. másodpercénél hallhatók.)

Népzeneink régi stílusú előadásmódjára az elmúlt századokban egyáltalán nem hatott az európai műzene, a zenei írásbeliség sem befolyásolta. Hangzása összeforrott nyelvünkkel és táncainkkal (mozgáskultúránkkal), törvényszerűségeit a nép zenei gondolkodása, illetve közösségi élete alakította, így olyan archaikus zenei vonásokat őrzött meg, amelyeket csak távoli exotikus népeknél lelhetünk fel. Mindez talán rávilágít arra is, miért különbözik jelentősen népzeneink régi stílusú előadása a klasszikus zene előadásmódjától.

A zenei kifejezőmód jellegzetességei mögött bizonyára a történelmi régmúltban eredő zenei gondolkodás áll, amelynek mértékadója a zenei időszemlélet és a hangzásigény.⁹⁹ A zenei időszemlélet és hangzásigény jelentősége abban rejlik, hogy ezekben gyökereznek a nép zenei megnyilvánulásainak mozgató rugói, a ritmussal, hangképzéssel, intonálással, dallamalkotással és ezek hangzásával kapcsolatos valamennyi jellegzetesség. Tekintsük át még egyszer a népzene hangzásának legfontosabb, általános érvényű jellemzőit, amelyek az archaikus előadásmódot ismerő és alkalmazó falusi emberek valamennyi zenei megnyilvánulásában többé-kevésbé fölfedezhetők.

3.3.1.1. Hangképzés, hangminőség, hangszín, hangszínbeli változatosság

Az a hangképzéssel kapcsolatos elvárás, hogy az ének vagy hangszer hangja messzire elhallatsszon, és artikulálása is érthető legyen nagyobb távolságból is vagy akár a közösségi összejövetelek zajosabb körülményei között is, az éles, erős hangképzéssel valósulhat meg a lehető legjobban. Ez magyarázza az énekes előadás hangképzését, a népi hangszerek építését, a hegedű játékmódját, éles, fúvóhangszerszerű hangját, valamint a hangszer (a lélek és húrláb) sajátos beállítását.

A hangindítás és hangképzés leírt jellegzetességeit az élő gyakorlatban rendkívül választékosan, a dallamokhoz, azok rendeltetéséhez, a zenei műfajokhoz, azok stílusához, valamint a zenélési alkalmakhoz igazodva alkalmazzák és természetesen a muzsikuszemélyiségétől és tehetségétől függően. Szerencsére a zene falusi társadalomban betöltött szerepének és így a zenész utánpótlás-nevelés kiforrott módszereinek köszönhetően ez utóbbitól függ a legkevésbé. A faluközösségekben a

⁹⁹ Lásd J. A.: *MNE.*: 9.

zenészség ugyanolyan mesterséget jelentett, mint a kovácsolás vagy a hordó készítés. Művelői mindig is tudták, hogy megélhetésükbe kerül, ha nem értik mesterségüket, megtalálták tehát a módját, hogy már a kezdeteknél kiszűrjék, ki alkalmas e mesterség művelésére. Amennyire ma vissza tudunk tekinteni falvaink zenei életének történetére, valószínűnek látszik, hogy egy-egy faluközösség zenei igényeit rendszerint csupán néhány muzsikusként látta el. Nekik kellett a közösség minden zenei igényét kielégíteni, az ott élők örömét, bánatát a zene nyelvén kifejezni. Többek között ez az igény érlelte az archaikusan játszó falusi hegedűsök játékát annyira színessé, kifejezőgazdaggá. Szó sincs az előadás öntudatlan ösztönösségéről. A hegedűsök (ahogyan a többi, falvak népét szolgáló zenész is) mindig is tudatában voltak a hangszeres játékukban használt zenei eszközök jelentőségének és tisztában voltak azok hatásával. A leírtakat ugyan elsősorban hosszabb zenei folyamatokban lehet jól megfigyelni, azonban az alább bemutatandó öt rövidebb, karakteres példával is igazolható a falusi zenészek hangképzésének változatossága és tudatossága.

1.a) A vagány hang

Főleg közepes és gyors tempójú férfitáncok, gyors tempójú (sebes, sűrű) páros táncok előadásában figyelhetjük meg azt a hallatlanul energikus, magával sodró, vagány előadásmódot és az ehhez illő hangképzést, amely a következő zenei részletben hallható.¹⁰⁰ A húrta, kardcsapásszerű vonóindítással, óriási sebességgel érkező vonó robbanásszerűen szólaltatja meg a hangot, majd hangsúlyos (kardcsapásszerű) vonással halad tovább. Az így létrejövő, gyakran artikulálatlan effektusokkal tarkított hangsúlyos hang a blues énekesek hangképzésére emlékeztet.

1.b) A rusztikus hang

Lassú vagy mérsékelt tempójú páros táncok és férfitáncok előadásában fedezhetjük fel azt a néha kissé recsegős, ólomsúlyú hangzást, amely e dallamok megszólaltatásának különleges ízt ad, mintha a dallam távoli messziből, a messzi múltból, egy letűnt világból szólna hozzánk, őseink üzenetét hordozva.¹⁰¹

¹⁰⁰ Hpt. 72.

¹⁰¹ Hpt. 73.

1.c) A fúvóhangszerszerű hang

A vonó sebességének és nyomásának valamint a vonóindítás jellegzetes módjának köszönhető a hegedűk fúvóhangszerszerű, éles hangja, amely egyrészt ugyancsak a nép zenei hangzásigényének következménye, másrészt e hangképzésnek praktikus okai is vannak. A vonószene népzenei gyakorlatában mindig kevés zenésznek (néha csak egynek, kettőnek) kellett a közösségi alkalmakon muzsikálnia. Az éles, fúvóhangszerszerű hang, képes áthatolni a táncmulatság zaján is.¹⁰²

1.d) Az éneklő hang

Az archaikus játéktílus szerint is énekelnie, dalolnia kell a hegedűnek, de másképpen, a hangideálnak megfelelően. Ahogyan Dobos Károly széki prímás mondta: „Nagy, éles hangja kell legyen a hegedűnek.” Hasítania kell az éneklő ember hangjának is, a hangszerének is. Az éneklő hang tehát nem azt jelenti, hogy az európai zene évszázadok alatt kialakult énekhang ideálja szerint szólaltatná meg a hegedűt, hanem azt, hogy a nép énekléssel kapcsolatos elvárásait próbálják a hegedűjátékban is követni hangszínben, dinamikában, hangsúlyozásban tagolásban, díszítésben. A régi stílusú hegedűjáték éneklő hangja tehát tömör, füttyülő, süvöltő hang, amely a torokhangon éneklő falusi énekesek hangjához hasonlóan hasít a hallgatóság fülébe.¹⁰³

1.e) A lírai hang

A hangképzés választékosságát bizonyítja, hogy ugyanaz a muzsik, amelyik egyszer a szélsőségesen temperamentumos férfitáncok zenei hangulatát teremti meg energikus, vagány hangképzésével, másszor az elmúlt századokban élt ősokeket vagy daloló embertársait idézi hegedűhangjával, éppúgy a lírai költészet szívszorító hangján is meg tudja szólaltatni hangszerét, természetesen a népköltészet esztétikai rendszere szerint.¹⁰⁴

¹⁰² Hpt. 74.

¹⁰³ Hpt. 75.

¹⁰⁴ Hpt. 76.

3.3.1.2. Hangeffektusok alkalmazása

Az archaikus előadásmód használja, sőt rendszerint ki is használja a zenei hangok megszólaltatásának szélsőséges lehetőségeit is. A szélsőséges dinamikai impulzusok, ütésszerűen megszólaló hangsúlyok különleges effektusai a régi stílusú énekes előadásban is megfigyelhetők,¹⁰⁵ a hangszeres zenében azonban még gyakoribb az előfordulásuk. A hegedűjátékban olykor a hangszerjáték járulékos zajainak, zörejeinek effektus hatását is kihasználják, ezzel fokozva a zenei hatást.¹⁰⁶

3.3.1.3. A díszítmények hangzásának törvényszerűségei és ezek összefüggése a bal kéz játékmódjával

A díszítmények hangzásának meghatározható, megfogalmazható törvényszerűségei vannak, amelyek függetlenek attól, hogy az adott díszítmény énekelve szólal-e meg vagy hangszeren. Ezeknek a törvényszerűségeknek a részletes tárgyalására ugyan e helyen nincs mód, áttekintésük mégis szükséges, a bal kéz velük kapcsolatos feladatainak számbavételéhez.¹⁰⁷ Az összetett díszítmények, illetve a zenei képek hangjait sohasem önálló hangként, hangsoportként halljuk, hanem jellegzetes hangulatot hordozó, jellegzetes hangzású zenei történelemként, esetleg dallamrészként. Ennek hallásunk tehetetlensége az oka vagyis az, hogy az egymás után megszólaló rövid hangokat fülünk (hallásunk) egy bizonyos tempó fölött már nem képes különválasztani (ahogyan látásunk sem a gyorsan pergő képeket), hanem egy olyan egységes hangzást hallunk, amely a benne résztvevő hangok összegződéséből ered. Az így születő színes hangképet, gyakran el sem tudnánk képzelni csupán alkotó hangjait hallva.¹⁰⁸ Az, hogy az összetett díszítmények az itt leírt módon szólalhatnak meg, a leírtakon túl még annak a jelenségnek is köszönhető, amelyet a hasonló nyelvi jelenség után hasonulásnak nevezhetünk. A sok hangból álló díszítmények hangjai nem önálló szereplői az adott díszítménynek, hanem az adott helyen a rájuk szabott szerepet töltik be. Egymáshoz idomulnak, csiszolódnak, így foglalhatják el a

¹⁰⁵ Hpt. 77.

¹⁰⁶ Hpt. 78 .

¹⁰⁷ A díszítmények hangzásának törvényszerűségeiről bővebben lásd J. A.: *MNE.*: 34.

¹⁰⁸ Lásd a hangkép kottaképét J. A.: *MNE.*: 34. oldalán.

megfelelő hangzási pozíciójukat a díszítményben, a mássalhangzók hasonulásához hasonlóan. A leírtak miatt szólalhatnak meg a jellegzetes módon játszott trillák, körülírások hangjai összeolvadt hangfolyamként, nem egyszer a dzsessz dirty sound-jához hasonló hangzással. A hasonulás jelensége nélkül a díszítmények hangjai csupán gyorsan megszólaltatott rövid értékű hangokból álló futamok lennének. A leírtak megjelenítésében döntő szerep hárul a hangokat lefogó ujjakra (és az egész bal kézre), hiszen a díszítmények helyes megszólaltatásához a bal kéz hibátlan, precíz mozgására, pontos beidegzésére van szükség. A billentés és vonónyomás választékossága, finom összhangja teszi lehetővé hogy az összetett díszítmények, de különösen a zenei képek a beszéd artikulációjához hasonló módon is megszólalhatnak.

3.3.1.4. A zenei kifejezés különleges eszközei¹⁰⁹

Népzeneink előadásának vannak olyan különleges eszközei, amelyek nem köthetők a díszítmények megszólaltatásához minden esetben, mégis azok játékaival is összefügghetnek sőt, néha elválaszthatatlanok azoktól. A korábban már említett hasonulás hatása is érvényesül, amikor több hang (2-5) úgy szólal meg, hogy valamennyi egyetlen hangsúly köré csoportosul, de egyik sem válik jelentősebbé vagy jelentéktelenebbé a másiknál, nem válnak egymás díszítőhangjaivá. Úgy is mondhatjuk, hogy a hangok vagy hangcsoportok egyszerre, egyetlen hangsúly köré tömörülve, sűrítve szólalnak meg, növelve annak jelentőségét, hangsúlyosságát.¹¹⁰ Az ujjak húrközei helyzete, a közeli alátámasztási pont, a billentés rendkívüli gyorsasága mind szerepet játszanak abban, hogy a hangok, hangcsoportok sűrítve szólalhassanak meg.

Énekes és hangszeres előadásban, így a hegedűjátékban is megfigyelhetünk olyan díszítő vagy ritmikai megoldásokat, amelyek szándékosan kétértelművé,

¹⁰⁹ A zenei kifejezés különleges eszközeiről bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 36.

¹¹⁰ Lásd a hangkép kottaképét J. A.: *MNE.*: 36. oldalán, Hpt 22, Hpt. 79a, b, c.

bizonytalanná teszik a hangmagasságot vagy a ritmust. Kódósításnak nevezzük ezt a jelenséget, amely egy-két hangra, esetleg egy-két ütemre terjedhet ki.¹¹¹

3.3.1.5. A népzene előadásának általános jellemzői: az intonáció, a hangzás

folytonossága, a monotónia¹¹²

A népzenei előadás különleges kifejezési eszközei mellett vannak olyan általános jellemzői is, amelyek énekes és hangszeres előadásban egyaránt megtalálhatók. Ezek közé tartozik az intonáció. A fonográf feltalálását követően talán a készülék első tudományos felhasználását jelentette a különböző kontinenseken, kontinensrészekén élő népek, népcsoportok hangköz-érzetének kutatása. Archaikus előadásmóddal megszólaltatott népi dallamainkat hallgatva, a jellegzetes hangképzés és ritmika mellett legszembetűnőbb a műzenei előadáshoz viszonyított intonálási különbség, amire az előadásmód már korábban említett sajátosságai sem adnak kellő magyarázatot. A népzenei előadás intonációját egyrészt temperált hangrendszerhez szokott hallásunk miatt érezhetjük kissé hamisnak, félreintonáltnak. Többször a dallamok kísérete sem az európai zenében kiforrott konszonancia elvét követi, de az is lényeges, hogy a hangközök érzete sok nép zenéjében eltér az európai műzenei hagyományban általánosan elfogadottól, így a mi népzeneinkben is. A Kárpát-medencében dialektusterületenként, tájanként is találhatunk eltéréseket. Az intonálási eltérések az énekes előadásban is és a hangszeres játékban is megtalálhatók és néha még előadónként is változnak. A dallamok tercének, szeptimének magasra intonálása, amit néhány évtizede még jellegzetesen dunántúli sajátyságnak vélhettünk, másutt is megtalálható. Az intonáció szokatlan jelenségei nem tekinthetők esetlegességnek vagy hibának, hiszen a jellegzetes intonációs megoldásokat a falusi előadóktól mindig ugyanúgy hallhatjuk.¹¹³

¹¹¹ Lásd J. A.: *MNE.*: 37., 38. oldalának kottapéldáit, Hpt. 25., Hpt. 80a, b, c. (A példa lassítva is hallható hangjai, az aszimmetrikus hangsúlyozás szabályait szegik meg, különös hangulatot keltve ezzel.), Hpt. 81a, b. (A példában az aszimmetrikus lassú táncdallam első ütemrészében megszólaló hármas hangcsoportok tágitgatják a rendelkezésükre álló ütemrész határait, bizonyos mértékű rubato hatást keltve ezzel.)

¹¹² A népzene előadásának általános jellemzőiről bővebben lásd.: J. A.: *MNE.*: 40.

¹¹³ Hpt. 82.

A hangzás folytonosságára való törekvés ősi igénye az embernek, amely az ókori népek kultúrájáig visszavezethető, de valószínűleg még sokkal korábbi eredetű. A folyamatosan szóló hangnak mindig kultikus jelentőséget tulajdonított az ember és nagy becsben tartotta azokat a zeneszerszámokat, amelyeken folyamatos hang is megszólaltatható. A folyamatos hangzás igénye hozhatta létre a különféle sípokat, furulyaféléket, a duda és a hegedűfélék őseit, de a különféle sípokon való folyamatos hangképzés technikáját is. Valószínűleg a folyamatos hangzásra való törekvés magyarázhatja népi dallamaink előadásának azt a jellegzetességét is, hogy a dallam hangjai gyakran hajlításokkal, díszítményekkel kapcsolódnak egymáshoz, hogy lehetőleg se hangugrások, se hanglépések ne törjék a dallam ívét. Az ilyen előadásmódban előforduló hanglépéseknek, illetve ugrásoknak vagy szünetnek fokozott jelentősége van.¹¹⁴

Népi dallamaink előadásának az igen gazdag hangsúlyozási, ritmizálási lehetőségek mellett fontos kifejezési eszköze a monotónia is. Gondoljunk népi díszítőművészetünkre vagy más archaikus műveltséget őrző nép (például a török, arab, indiai) díszítőművészetének remekműveire. A keresztaszemes, írásos hímzések, vésett, spanyolozott pásztorfaragványok stilizált geometriai díszei is gyakran a keleti művészet szemkápráztató, túlburjánzó díszítményeire emlékeztetnek, azonban a magyar díszítőművészet alkotásain a sokszor túldíszített részek szemet pihentető díszítetlen mezőkkel váltakoznak, amelyek lehetővé teszik, hogy a díszítmények érvényesülhessenek.¹¹⁵ A díszítőművészet felhozott példáihoz hasonlítható a burjánzó díszítmények és díszítetlen hangok váltakozása dallamainkban. A folyton pulzáló, szélsőséges hangsúlyozás, ritmizálás, a szűk ambitusú közjátékok, a hangzás folytonossága, az egységes hangzást biztosító hangszín is a monotónia hatását keltheti.¹¹⁶

¹¹⁴ Hpt. 82., Hpt. 83.

¹¹⁵ Lükő Gábor: *A magyar lélek formái*. Pozsgai Péter (szerk.): Lükő Gábor művei 1. (Budapest: Táton, 2003): 177.

¹¹⁶ Hpt. 83.

3.3.1.6. Improvizáció a magyar népzeneben¹¹⁷

A zenei improvizáció korunk egyik divatos, gyakran emlegetett fogalma, ami a magyar népzene előadásával kapcsolatban is gyakran szóba kerül. Miután a szó jelentése összeforrott bizonyos zenei stílusokkal meg kell határoznunk mit is értünk improvizáció alatt a népzene előadásában. Népdal-, illetve népzeneekincsünk fontos jellemzője, hogy változatokban él. Az eddig archivált körülbelül 250 000 dallam, néhány ezer dallam, dallamtípus változatának tekinthető. A népzene használata során kialakult egyéni dallamváltozatok idővel a közösség szűrőjén keresztül kerülhettek a hagyományba. A közösség nem inspirált senkit az újításra, amit ha esetleg elfogadott is, csak lassú érlelődés után fogadott el, ugyanakkor nem gátolta az újító hajlam megnyilatkozását.

A rögtönzés (improvizáció) kétféle módon nyilvánul meg népzeneinkben. Egyrészt a dallam vonalát, szerkezetét érintő változtatásokban, másrészt a dallam előadásában. A dallam vonalát, szerkezetét érintő változtatások hasonlítanak leginkább arra, amit általában – más zenei műfajokkal kapcsolatban – improvizációnak szoktunk nevezni. Nehéz azonban megállapítani, hogy az archaikus népzenei előadás ide sorolható megnyilatkozásai valóban rögtönzések-e vagy már korábban a hagyományba került, a közösség szűrőjén átformált dallam-, dallamrész változatokról kell-e beszélnünk. Valójában az előadás rögtönzései azok, amelyek teljesen egyéni, az előadás pillanatában születő improvizációnak tekinthetők. A népi dallamok hangzásának meghatározott törvényszerűségei vannak, amelyek figyelembevétele mellett a dallamok, a hangsúlyozás, ritmizálás, díszítés lehetőségeinek kihasználásával új, még korábban nem hallott változatként szólalhatnak meg. A dallamok megszólaltatása tehát nem reprodukció, hanem újraalkotás. Ez az, ami a népi dallamok archaikus előadásában oly lenyűgözően hat.

3.3.2. Az előadásmód jellegzetességei

Az eddigiekben elsősorban a népi dallamok jellegzetes hangzásáról, hegedűn való megszólaltatásáról, játékmódjáról, a hegedűjáték jellegzetes megoldásairól volt szó. Most tekintsük át az előadásmód azon jellegzetességeit, amelyek eddig nem kaptak

¹¹⁷ Bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 41.

elég figyelmet részben, mert nem kapcsolódtak szorosan sem a hangképzés, sem az artikulációs rendszer egy-egy megoldásához, másrészt talán szó esett róluk, de nem fontosságukhoz mérten, esetleg az éppen tárgyalt téma fontossága homályosította el jelentőségüket.

3.3.2.1. A dallamjáték ritmizálása és a tánc

A hangszeres zene a magyar néphagyományban jórészt tánczene, ezért is fontos, hogy a hegedűjáték a tánc ritmusát kiemelve. A dallamok játéka a hangsúlyozás jellegzetességei, a hangpárok, ütempárok, a dallam metrumának, ritmusának, sorszerkezetének érzékeltetése mellett a primás, a kontrahangsúlyozás és a háttérritmizálás segítségével emeli ki a tánc jellemző ritmusait, ritmusfűzéseit. A hegedű használata a falusi nép körében több száz éves múltra tekint ugyan vissza, a falvak zenei életében azonban a vonós kísérelőhangszerek később terjedtek el. Az 1910-es években Bartók erdélyi gyűjtőútjain alig egy-két tucat falusi primással találkozott, akik brácsa, illetve kontra kísérettel játszottak. A fonográfra vett több ezer, jórészt hegedűn játszott dallam nagy része hegedű szóló. Ezeken a felvételeken jól hallható, hogy a hegedűs, pótolva valamilyen ritmushangszer játékát, a táncdallam, tánczenei műfaj jellemző ritmusait szinte szájbarágósan hangsúlyozza, nyilván a táncoló falusi közösség elvárásai szerint.¹¹⁸ Az erdélyi falvakban a vonós kísérelőhangszerek használata valószínűleg az I. Világháború után terjedt el vagy vált általánossá. A hegedűjátéknak az a korábban szükségszerű gyakorlata, hogy a hegedűnek a dallamjáték mellett a ritmuskíséretet is kell játszania, ha nem is annyira erőteljesen, mint ahogyan Bartók fonográffelvételein hallható, de a mai napig megmaradt az archaikusan játszó erdélyi hegedűsök játékában. Az, hogy az erdélyi Mezőségen a falusi primások a brácsát és bőgőt segítségnek nevezik, ugyancsak arra enged következtetni, hogy a tánchoz való muzsikálás eredetileg a hegedű feladata volt és csak később csapódtak hozzá a vonós kísérelő hangszerek, amelyek elsődleges feladata az archaikus játéktílusban a dallamot játszó primás, illetve a táncosok segítése, a ritmusadás. A mezőszéki zenészek a kíséret, kísérelőhangszer elnevezést nem

¹¹⁸ Hpt. 84.

használják vagy ha mégis, csupán a városból jött távoli vendég kedvéért teszik.¹¹⁹

3.3.2.2. Az aszimmetrikus hangsúlyozás kiemelése

Az aszimmetrikus dallamok megszólaltatását, hangsúlyozásuk jellegzetességeinek megjelenítését, sajátos játékmódjuk segíti, illetve teszi lehetővé. A játékmódnak kell értelmezhetővé tennie a dallamokra jellemző, esetleg szokatlan metrikai tagolást a dinamika, hangsúlyozás, ritmizálás és a díszítés lehetőségeit felhasználva. Az aszimmetrikus ütemek impulzusszerű dinamikával, főhangsúlyosan kezdődő hangjainak hangsúlyozását gyakran egy vagy több hangból álló előke is segíti. Az ütemrészek ütemen belüli határait egyrészt az új ütemrész kezdetét jelölő díszítmények artikulálják, de gyakori, hogy az új ütemrész kezdő hangját a hirtelen felgyorsuló vonó impulzusszerű hangsúlya is kiemeli. Ez utóbbi megoldás a díszítmények játékaival együtt igen hatásos eszköz az ütem belső határainak érzékeltetésére. Az aszimmetrikus osztású ütemek ütemrészeinek határát teszi érzékletessé az is, amikor egy-egy összetett díszítmény hangjainak tempója a díszítmény játéka közben épp az ütemrész határánál változik meg karakteresen.

Az aszimmetrikus hangsúlyozású dallamok ütemeinek belső, aszimmetrikus osztása úgy is felfogható, hogy az ütem hangjainak megszólaltatása közben a tempó változik meg, például az aszimmetrikus lassúk esetében az ütemek első fele gyorsabb, a második lassabb tempóban szólal meg. E szemléletmód nagy segítséget jelenthet bizonyos többhangsúlyos aszimmetrikus zenei műfajokhoz tartozó dallamok játékaiban.

Az aszimmetrikus hangsúlyozású dallamokban az ütemek belső határát (határait), mint láthattuk vagy a dallamok díszítményei vagy a hirtelen (a húron vagy még a levegőben) fölgyorsult vonó impulzusszerű hangsúlyai jelölhetik ki. Azt is mondhatjuk, hogy az ütem ezen pontjain mindig történik valami, ami jelzi az ütemrész belső határát. Gyakran nem is egy-egy díszítmény, díszítő hangcsoport vagy impulzusszerű hangsúly a határ jelölője, hanem például egy sűrítéssel játszott hangcsoport vagy egy díszítő hangokból sűrítéssel létrejövő, kibogozhatatlan

¹¹⁹ A vonós banda kontrását és bőgőjét „segítség”-nek nevezik.

összetételű effektus.¹²⁰ Ilyen esetekben a hangok egymáshoz préselődése miatt gyakran csak a hangfelvétel többszörös lassításával hallható mi is az összetétele az adott, hangsúlyozás szempontjából annyira hatásos zenei megoldásnak.

A leírtakon túl az is jellegzetes, az aszimmetrikus ütemek ütemrészeit tagoló megoldás, amikor különösebb hangsúlyozási vagy díszítési trükkök nélkül a hangok díszítetlenül, az egyenlőtlenül osztott ütemrészeket kitöltve, tenútósan szólnak ütemhatártól belső ütemhatárig majd a következő ütemhatárig. Az egyébként rendszerint dúsan díszített előadásmódban különös hangulatúak az ilyen egyszerűen, díszítmények nélkül játszott hangok.

Az aszimmetrikus hangsúlyozású lassú csárdás dallamok játéka az ütemek első, rövidebb (vagy gyorsabb tempójú) részének tizenhatodait gyorsabban, a második, hosszabb (vagy lassabb tempójú) rész tizenhatodait pedig lassabban játsszák, ami ugyancsak jól érzékelteti a dallamok aszimmetriáját.¹²¹

3.3.2.3. Bizonyos különleges díszítési megoldások, valamint zenei effektusok hatása az előadás karakterére

A zenei effektusok, amelyek hatékonyan vesznek részt az aszimmetrikus ütemek belső határainak érthetővé tételében, más fontos szerepet is betöltenek. Azáltal, hogy játékos hangzásukkal az esetlegesség, ötletszerűség hatását keltik, tulajdonképpen az előadás rögtönzés jellegét erősítik. A népzene előadásának különleges megoldásai között említett sűrítés, ami a ritmizálásban tölt be fontos szerepet, ezen feladatán túl a dallam hangzásának, hangulatának is hatékony formálója. A sűrítéssel játszott, vagyis egy hangsúlyos hang hangsúlya köré tömörített hangcsoport sajátos hangzással szólal meg, ugyanis hangjai a csoport egyenlő jelentőségű résztvevői, nem egymás díszítményei, így azok együttes, egy hangsúllyal történő megszólalása különleges effektusként hat.

Az összetett díszítmények, zenei képek a beszéd artikulációját utánzó módon képesek megszólalni. A nemegyszer tíznél is több hangból álló díszítmények hangjai közötti finom agogikai rend, valamint a hasonulás szabályait követő megszólalás

¹²⁰ Hpt. 68a, b., Hpt. 69a, b.

¹²¹ Hpt. 73., Hpt. 85a, b.

teszi lehetővé, hogy hangjaik megszólalása már-már a beszéd magán-, illetve mássalhangzóinak váltakozását is képesek felidézni. Minderre a bal- és jobbkeztechnika rendkívül kifinomult összehangoltsága ad lehetőséget.

A mezőségi hegedűmuzsika közjátékaiban olyan régi eredetű díszítményeket, díszítménytípusokat fedezhetünk fel, amelyek egyrészt a régies dudazene (esetleg furulyazene) díszítőelemeivel mutatnak rokonságot, másrészt XVIII. századi magyar táncok részleteivel. Talán még gondolatébresztőbb, hogy barokk művekben tucatjával találunk megszólalásig hasonló díszítményeket.¹²² Elégge bizarr dolog volna azt feltételezni, hogy a magyar falusi-, az utóbbi egy-másfél évszázadban egyre inkább cigány muzsikások a barokk mesterek játéktechnikáját szerették volna megőrizni az utókor számára. Ennél több valóságtartalma lehet annak a feltevésnek, hogy a barokk mesterek a magyar (vagy a korabeli Magyarországon elterjedt) hegedűjáték elemeit is beemelhették műveikbe,¹²³ azonban az is feltételezhető, hogy a szóban forgó díszítmények, díszítménytípusok a hangszeres játék díszítéstechnikájának archetípusai közé tartozhatnak, ami talán indokolhatja több zenei hagyományban való előfordulásukat is.

3.3.2.4. Lassú és mérsékelt tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok

különféle játékmódjai, és ezek szerepe az előadás karakterében

Az archaikus hegedűjátéknak vannak olyan előadási karakterei, amelyek nem egy-egy hangképzési, jobb- vagy balkéztechnikai megoldás következményei, hanem a népzene (általában a ZENE) életérzést, hangulatot, érzelmeket megjelenítő képességével kapcsolatosak. A falusi emberek, falusi közösségek számára a zene évszázadokig olyan szerepet töltött be, amit a mai modern kor embere, aki a zenére üzletágként, a zenehallgató közönségre pedig piaci szereplőként tekint, valószínűleg el sem tud képzelni. Különös kegye a sorsnak, hogy nálunk, a mi népi kultúránkban meg tudott maradni a harmadik évezred küszöbéig egy olyan zenei őskultúra, amely indián módra inkább kihalt, mintsem, hogy a zenei piacon standot nyisson. Azért tudott – ha erősen megtépzottan is – az utóbbi időkig megmaradni, mert a magyar

¹²² Hpt. 86a, b, c., Hpt 87a, b, c .

¹²³ Bachnál és Vivaldinál is felfedezhetünk magyar zenei elemeket.

társadalom azon része, amelyik e zeneiséget, zenei világot megőrizte, használta és ezáltal életben tartotta, saját mindennapi életének, gondolkodásának, világszemléletének művészi megnyilvánulását, zenei absztrakcióját, múltjának történelmének emlékeit, jövőjének ígéretét látta benne, gyógyírt, az emberi léleknek csak a zene által orvosolható nyavalyáira. E gyógyír azonban csak annak használ, aki minden nap él vele, akinek a lelkét betölti. Az előadásmód következőkben leírt jellegzetességeinek elképzeléséhez, bele kell helyezkedjünk annak az embernek a helyzetébe akinek életét szűkebb hazájának, falujának zenei világa a születésétől haláláig végigkísérte.

4.a) Himnikus hangzás

Vannak a népi hangszeres előadásnak is olyan zenei műfajai, amelyek megszólalása, ünnepélyes, áhitatot keltő zenei hatása az európai zenekultúra vallásos zenéjének himnuszaira emlékeztetnek. Az ezekhez a műfajokhoz tartozó dallamok a népi gyakorlatban is emelkedett, ünnepi hangulatot hordoznak, gyakran a közösségi élet bizonyos szertartásaihoz kapcsolódnak (katonakísérő, halottkísérő). A szóban forgó zenei műfajok vagy rubato előadásmóddal szólalnak meg vagy igen lassú aszimmetrikus táncdallamként, amelyek helyenként táncokhoz kapcsolódnak, másutt csak hangszeres vagy hangszerkíséretes énekes előadásban hallhatók.

1. Keservesek

Erdély archaikus zenei hagyományt őrző vidékein a rubato dallamokat (hallgatókat) keservesnek nevezik vagy arról a zenélési alkalomról kapták a nevüket, amelyhez kapcsolódtak. Ilyen alkalom volt a katonakísérés, amikor sorozáskor a besorozott katonákat a falu széléig kísérte a falu apraja-nagyja, katonakísérő keserveket és katonanótákat énekelve. A hangszerkíséréssel énekelt katonakísérő keservek a népköltészet és a zene nyelvén szívszaggató módon mondták el a regruták otthon maradt szeretteinek keserűségét.¹²⁴ A vigasztalhatatlan bánatot jól fejezi ki a dallamok előadásmódja. A dallamok hangzása végtelenség érzetét kelti, ugyanakkor az éneklés lélegzetvételszerű tagolását is követi. Zokogásszerűen föl-föltörő zenei

¹²⁴ A nép emlékezetében az utóbbi időkig élt az évtizedes katonai szolgálat keserű emléke.

gesztusok, impulzusszerű, az indulatszavakhoz, jajszavakhoz hasonlítható, felszisszenésre emlékeztető effektusok teszik kifejezővé, e zenei elemeken kívül pedig az előadáson uralkodó méltóságteljes nyugalom teszi ünnepélyessé a katonakísérő keservek hangzását.

Hasonló előadásmód jellemzi a halottkísérő keserveket, illetve a halott melletti keserveket. Ezek között is találunk ugyan hangszerkíséréssel énekelt dallamokat, gyakran azonban csak hangszeres előadásban szólalnak meg. A csupán hangszeren játszott halottkísérők emberi zokogást idéző, szívszaggató effektusai még szélsőségebbek, mint az énekes előadásé. Az emberi hang érzelmi kitöréseket kísérő effektusai a hangszeres előadás kidolgozott megoldásaivá válva gazdagították a hegedűjáték eszköztárát így téve képessé arra, hogy elmondja a kimondhatatlan fájdalmat, amikor már az emberi hang nem képes erre.

Már volt arról szó, hogy csak az európai zenei gondolkodás szerint kötetlen (*rubato*) ritmusú, a keservek játéka. Előadásuk betartja, illetve követi saját zenei rendszerük ritmikai és tagolási szabályait. Igen lassú tempójuk ellenére a dallamok nem szétfolyóak, tagolásuk szabályszerű és karakteres.¹²⁵

2. Aszimmetrikus lassúk

Az európai zene középkori himnuszainak ünnepélyességére, nyugodtságára emlékeztető másik zenei műfaj az aszimmetrikus lassú táncdallamok csoportja. Az aszimmetrikus lassúk több erdélyi aldialektusterületen is megtalálhatók. Helyenként hangszerkíséretes énekként hallhatók, másutt lassú tempójú táncok kíséredallamaként. Az ilyen lassú tempójú táncokat, Európa leglassabb páros táncaiként tartjuk számon. Hogy e lassú, aszimmetrikus dallamokat mindig is tánckíséretként játszották-e vagy sem, egyelőre nem tudható. Elképzelhető, hogy a táncok csak később kapcsolódtak a lassú tempójú dallamokhoz, de akár így történt, akár másképpen nyomós okunk lehet azt gondolni, hogy a régmúltban e nagyon lassú aszimmetrikus dallamok valamiféle szertartászeneként szólalhattak meg.¹²⁶

¹²⁵ Lásd Hpt. 88., Hpt. 89., Hpt. 90.

¹²⁶ A feltételezés a mezőségi több hangsúlyos aszimmetriájú lassú táncdallamok és egy honfoglalás korába gyökerező szokás dallam ritmikai hasonlóságán alapul. Lásd Lükő Gábor: *Hímfi és a szarvas*. Pozsgai Péter (szerk.): Lükő Gábor művei 4. (Budapest: Táton, 2003): 155-200.

Erdély magyarok lakta vidékein, a magyaroknak muzsikált aszimmetrikus lassúk aszimmetrikus ütemeit úgy képzelhetjük el, mint olyan két hangot, például fő-, illetve mellékhangsúlyos negyedhangot tartalmazó ütemet, amelyben a negyedek nem egyforma hosszúak. Az első, mindig kicsivel rövidebb a másodiknál, tehát az ütem egy rövidebb és egy hosszabb részre osztható. Az ütemnek ez a belső, aszimmetrikus osztása, valamint az ütemrészek egymáshoz viszonyított aránya a dallamok játéka közben mindvégig megmarad és az általuk kísért táncok mozdulatain is nyomon követhető. Az aszimmetrikus lassú dallamok a legdíszítettebb hangszeres dallamok közé tartoznak. A díszítő hangok, (hangsoportok) a dallamok bizonyos helyeire sűrűsödve egyrészt a hangsúlyozást, ritmizálást szolgálják, másrészt összetett díszítményeik, a beléjük sűrített hangokkal, alkotó hangjaik gyöngyfűzészerű sorozatával, semmi mással elő nem idézhető, sajátos hangulatú zenei mozgásokként, sajátos hangulatot idéző zenei képekként szólnak meg, ami a zenei artikuláció számára különleges lehetőségeket biztosít. A burjánzó, hullámozó díszítmények, a különös hangulattal megszólaló zenei képek ellenére vagy talán épp ezek segítségével az aszimmetrikus lassú dallamok hangzását az ünnepi hangvétel, a méltóságteljes nyugalom jellemzi.¹²⁷

4.b) Meditatív, folyondáros előadásmód

A mérsékelt vagy közepes tempójú mezősegi táncok megszólaltatásának gyakori módja, amikor az amúgy is szokatlan fordulatokban bővelkedő dallam az előadásmód következtében folyamatosan szóló kibogozhatatlan, tekervényes folyondárhoz válik hasonlónak. Bár ehhez részben a dallamvonal is hozzájárul, az említett zenei hangzás elsősorban a megfelelő előadásmódnak köszönhető. A fúvóhangszerszerű hangzás, a burjánzó díszítmények bugyogó, megszólaltatása, a tűnődést idéző hangszín, a helyenként, a vonókezelés jellegzetes megoldásaként megjelenő folytonos hangzás mind hozzájárulnak a szóban forgó előadásmód hangzásának sajátosságához, illetve a megszólaló dallam jellegzetes hangulatához.¹²⁸

¹²⁷ Hpt. 7., Hpt. 13., Hpt. 47.

¹²⁸ Hpt. 91.

4.c) Vonszolós előadásmód

A falusi zenészek tánckísérethez kialakult játéktechnikája a hangsúlyozás, a ritmus rendkívül kifinomult értelmezését alakította ki, amelyek egyrészt a kottaírásban nem jeleníthető meg másrészt, ha mégis megpróbáljuk lejegyezni, a lejegyzés nem értelmezhető úgy, ahogyan a dallam vagy dallamrészlet a valóságban megszólal. A vonókezelés már említett jellegzetes megoldásai (reflex mozdulatos vonóindítás, az ezt felhasználó rendkívül gyors vonóváltás) a dallam játékának olyan kifinomult előadásmódját teszik lehetővé, amelynek következtében a dallam fő hangsúlyai a kísérőhangszerek adta ritmuskíséret hangsúlyaihoz képest ütemeken vagy egy-egy dallamrészen keresztül a másodperc tört részével hamarabb, később vagy épp azokkal teljesen egy időben szólalnak meg, különleges ízt kölcsönözve ezzel a dallam egy-egy részletének, végső soron az egész megszólaló dallamnak. E ritmikai játék egyik jellegzetes formája, amikor a dallamot játszó hegedű ütemeken (vagy egy-egy dallamrészen) keresztül kissé késik, a kísérőhangszerek diktálta hangsúlyokhoz képest, vonszolatja magát a kísérettel különleges ízt adva ezzel a megszólaló dallamnak. Ahogyan különös ízt jelent, hogy a dallamot játszó hegedű vonszolatja magát, legalább annyira hatásos, amikor ezt megszüntetve, ismét a kísérőhangszerek hangsúlyaival egyezően kezdi hangsúlyozni a dallamot vagy egy-egy ütem erejéig a kíséret elé szalad. Az említett ritmikai játék egy pillanatig sem veszélyezteti az adott táncdallam metrikai rendszerének érthetőségét, nem értelmezhető a primás gyorsító vagy lassító szándékaként, hanem mindvégig az adott tánczenei műfaj hangsúlyozási rendszerének keretein belül marad.¹²⁹

4.d) Lírai és elbeszélő hangvétel

Régi stílusú mérsékelt és közepes tempójú táncaink zenéjében figyelhetjük meg, hogy a muzsikus, a dallam hosszú, kitartott hangjainak telt hangzásával, kissé túlzó, érzelmes megszólaltatásával, a nyújtott ritmusok hosszú hangjainak végletes nyújtásával és rövid hangjainak szinte elenyészően csekély hangsúlyozásával, a dallamsorok jellemző ritmusainak, illetve a megjeleníthető háttér ritmus kissé túlzó kihangsúlyozásával olyan lírai hangvétellel szólaltatja meg a dallamot, amit a dallam

¹²⁹ Hpt. 92., Hpt. 93.

tánczenei funkciója nem indokol, sőt szükségtelenné tesz. Ezt az előadásmódot csak a muzsikus és közönsége, a falusi nép, zenei igénye indokolja, amelynek zeneértő (saját zenekultúrájukat ismerő és érzékenyen ápoló) tagjai nyújtják az inspirációt muzsikusaik számára, ők jelentik, az érzelemgazdag, választékos előadásmód éltető közegét. Ugyanennek a kifinomult ízlésű közönségnek az igényét elégíti ki, a játékmódnak az a nagyjából már eddig ismertetett eszköztárát alkalmazó előadásmód, amely elbeszélő költemények lendületével kezd valójában inkább anekdotázó mondandójába.¹³⁰

3.3.2.5. A közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok

előadásmódja¹³¹

Régi stílusú tánczenénk e műfajcsoportja, a közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncok, nemcsak hangsúlyozási sajátságaikkal érdemelnek figyelmet, hanem azzal a csak rájuk jellemző előadásmóddal is, amelynek sajátságairól érdemes szólnunk. A műfajcsoporthoz tartozó táncokhoz olyan dallamtípusok is kapcsolódnak, amelyek gyakran szokatlan szerkezeti, formai sajátságai révén is figyelmet érdemelnek (Jaj nóta dallamok). A dallamok formai sajátságai okozta zenei hatást azonban különösképpen fölfokozza a dallamok jellegzetes előadásmódja. A mérsékelt tempójú négyes és ritka magyar dallamok nyújtott és éles ritmusainak, negyedes, nyolcados mozgásainak sánta megszólaltatása, az aszimmetrikus hangsúlyozás szabályaihoz való idomítása még az aszimmetrikus játékmód egyszerűbb formáit jelentik, ami kellő figyelemmel és rutinnal még tudatosan is követhető. A különböző élénkebb tempójú férfítáncok kanásztánc-ardeleana típusú dallamai aszimmetrikus lüktetésének érzékeltetése azonban csak a vonókezelés igen bonyolult megoldásainak alkalmazásával lehetséges. Ezekben a dallamokban a vonóindítás különféle módjai, a különböző hangsúlyos vonásmódok, a legényes vonás valamint a vonáskombinációk változatos formái teszik hallhatóvá a dallamok aszimmetrikus lüktetését, amelyeket csak aprólékos precíz beidegzéssel,

¹³⁰ Hpt. 94.

¹³¹ A régi stílusú aszimmetrikus hangsúlyozású közepes tempójú táncok ritmikai sajátságairól lásd: J. A.: *MNE.*: 18.

hosszú gyakorlási folyamat eredményeként lehet megfelelő hangzással megszólaltatni. A közepes tempójú aszimmetrikus hangsúlyozású táncoknak éppúgy megvannak a jellemző, sajátos előadási karakterei, mint a korábban tárgyalt lassú és mérsékelt tempójúaknak. A két kategória elsősorban az aszimmetrikus hangsúlyozás különböző típusát jelöli, nem valóságos tempóbeli különbséget.¹³² A közepes tempójú műfajcsoporthoz is tartoznak tehát viszonylag lassabb járású dallamok, amelyek jellegzetes előadasmódjukkal, hangzásukkal vonják magukra a figyelmet. A fentiekre láthatunk néhány példát a következőkben.

5.a) Méltóságos, ünnepélyes hangvétel

Az aszimmetrikus hangsúlyozása miatt a szóban forgó műfajcsoporthoz tartozó mérsékelt tempójú Közép-erdélyi férfitáncok (például ritka magyar, lassú magyar) előadásában figyelhetjük meg legjobban azt az előadasmódot, amelynek hangzása méltóságot, ünnepélyességet áraszt. Annak ellenére, hogy e dallamok táncdallamok, hangzásuk inkább korábbi századok főúri udvarainak ünnepi eseményeit kísérő zeneművek hangzására emlékeztet. Hatásuk titka népzeneink hangzásának, ritmusvilágának (ritmuselméletének) sajátágaiban rejlik,¹³³ amely szerint a zene ritmusát (ahogyan nyelvünkét is) csakis a hangsúlyok váltakozása adja. A kottaírás ugyan nélkülözhetetlen segédeszköz, kottaíráson alapuló zenekultúránk azonban lassan elhomályosította azt a tényt, hogy a hang értéke nem azonos a ritmusával. A barokk műveket hallgatva azt kell gondolnunk, hogy a barokk korban még tudták ezt. A barokk szerzők művei még szép számmal tartalmazznak a mi ritka magyar

¹³² Az aszimmetria típusainak ismertetését bővebben lásd: J. A.: *MNE.*: 18-22.

¹³³ Egy-egy hang megszólalásakor a hang felfutása és lecsengése is a hang értékéhez tartozik, ami a különbözően hangsúlyozott, bár egyenlő értékű hangjegyekkel írt hangok esetében különböző hosszúságot (időtartamot) eredményez, ugyanakkor – miután a hangsúlyok pontosan (periodikusan) követik egymást – a dallammozgást ritmusosnak halljuk. Minthogy népi dallamainkban a ritmus sajátos módon, nyelvünk ritmikai szabályaihoz hasonlóan, a hangsúlyos, illetve a hangsúlytalan szótagok mintájára a hangsúlyok váltakozásaként jelenik meg, a szokásos módon, azonos értékű hangokkal (negyed, nyolcad stb.) jelölt dallamrészek hangjai között rendszerint nem találunk két egyforma időtartammal megszólalót, mégis a dallam (dallamrész, zenei mozgás) ritmusosan szólal meg. Dallamainkban a hangsúlyok intenzitása, illetve az intenzitás különbségei annyira meghatározó hatásúak, hogy még a hangsúlyok pontos (periódikus) egymásutánisága sem szükséges ahhoz, hogy a dallamrészt, dallamot ritmusosnak halljuk, mint ahogyan azt számítógépes vizsgálatok egyértelművé tették, vagyis tulajdonképpen kizárólag zenepszichológiai kérdés, mit hallunk igazán ritmusosnak és mennyire halljuk annak. (Ez lehet az oka annak, hogy az elektromos, elektronikus hangszerek dob gépeinek ritmusa – bár matematikailag pontos – nem tűnik eléggé ritmusosnak.)

dallamainkhoz hasonló ritmikájú, mérsékelt tempójú, tételeket, akár zárótételként is. A barokk szerzők nem gondolták, hogy a zenei fokozás legfőbb eszköze a tempó gyorsítása lenne, ahogyan ez az európai zene későbbi korszakaiban szinte egyeduralkodó szemléletté vált. Ritka magyar táncainkat hallgatva egyrészt a régi udvari muzsika hangzása kel életre, másrészt az elmúlt századok magyar táncokat jellemző feljegyzései juthatnak eszünkbe, amelyek a magyar táncok elengedhetetlen jellemzői között tartották számon a táncból sugárzó méltóságot és büszkeséget.¹³⁴

5.b) Vagány, szélsőséges ritmizálású előadásmód

Feltűnő a közepes tempójú férfitáncok dallamainak gyakran vagány, rámenős, féktelenül energikus hangzása ami természetesen a sajátos előadásmód eredménye. A dallamok, gyakran szélsőségesen intenzív hangszúllyal, robbanásszerűen induló kezdőhangjainak hangzása, szinte kattogóan ritmusos játékmódja a kardcsapásszerű vonóindításnak és vonásnak, a különféle legényes vonásoknak, valamint az ezekből fűzött vonáskombinációknak köszönhető, de ezek a vonózási megoldások csak a bal kéz ujjainak precíz munkája következtében szólalhatnak meg a fent leírt, magukkal ragadó módon, végletesen lehengerlő ritmusossággal.¹³⁵

5.c) A könnyed, csipkeszerű (rokokó) hangzástól a hetyke, büszke (gögös)

hangvételig

Ugyanezeknek az eszközöknek a szelídebb, kevésbé agresszív vagy szélsőséges alkalmazása a dallamok játékos, csipkeszerű könnyed aszimmetrikus lüktetését, szinte rokokó hangulatú megszólalását eredményezik. A felsorolt zenei eszközök különlegesen gazdag lehetőséget kínálnak a dinamika, hangsúlyozás és ritmizálás terén, ami a zenei karakterek rendkívül széles palettájának megjelenítésére képes az aszimmetrikus dallamok játéka is, a szelíden imbolygó dallamjátéktól a hetyke, büszke, gögös hangzásig.¹³⁶

¹³⁴ Hpt. 95.

¹³⁵ Hpt. 96.

¹³⁶ Hpt. 97., Hpt. 98.

Ugyancsak az artikuláció felsorolt eszközei adnak lehetőséget a zenei (tánczenei) műfajra jellemző metrum valamint a műfajhoz kapcsolódó tánc ritmusainak, ritmus-, illetve hangsúlyrendszerének, továbbá a dallam által kísért tánc jellemző háttérritmusainak folyamatos kiemelése, olykor szélsőséges hangsúlyozására, a többszólamú ritmuskíséretet megjelenítő virtuóz játékra.¹³⁷

5.d) Közjátékokkal tarkított monoton dallamfolyam

Volt már szó arról, hogy népzeneink előadásmódjának fontos kifejezési eszköze a monotónia. Hagyományos hangszeres dallamaink előadásában bőven fedezhetünk fel olyan elemeket, amelyek a monotónia hatásával élnek. Ilyenek például az általánosan megfigyelhető fúvóhangszerszerű éles hangszín, a folyamatosan pulzáló hangsúlyok, a táncok ritmusainak, ritmussorozatainak, háttérritmusainak hosszan, szinte végeláthatatlanul (vagy csupán a kívülálló számára annak tűnő) zakatoló sorozata, a zene folyamatos hangzása. Van azonban, ami a leírtakon túlmenően is a monotónia hatását kelti. Régi stílusú közepes tempójú hangszeres táncdallamaink jellemző szerkezete a nyolcüteményi periódusokból való építkezés. A dallamok rendszerint ilyen dallamrészek (rövid dallamok) laza szövedékei. Gyakran csak két részből (A és B részből) állnak, de több részesek is lehetnek. Arra is bőven találunk példát, hogy a dallamrészek cserélődnek, még akár egy előadó játékában is. Az is fontos jellemzője e zenei műfajoknak, hogy a dallamokat a dudaapráják szerkezetéhez hasonló szűk ambitusú közjátékok követik. A közjátékok egy-egy zenélési alkalomkor (például lakodalomban) a zenei folyamatban gyakran hosszabb ideig hallhatók, mint maguk a dallamok. A primás ezek játéka közben egyrészt gondolkodhat a még játszandó dallamokon, dallamösszeállításokon, másrészt a kis hangterjedelmű, egyszerű, rövid közjáték dallamok (apráják, cifrák) nagyszerű lehetőséget kínálnak az ügyes hegedűsöknek, hogy a tánc ritmusait, ritmusfordulatait a kontrahangsúlyozással valamint a háttérritmizálással megjelenítsék. A közjátékok rendszerint oktávon belüli hangterjedelme, motívumainak ismétlődései, zakatoló ritmusa, továbbá az a gyakorlat, hogy rendszerint a dallam kadenciájához képest egy oktávval magasabban szólalnak meg, ugyancsak monoton hatást kelt.¹³⁸

¹³⁷ Hpt. 74.

¹³⁸ Hpt. 83.

Tizennyolcadik századi hangszeres gyűjteményeink anyagát vizsgálva a hegedűn játszott közjátékok dudaaprájákkal való hasonlósága is kitűnik. E közjátékok között felismerhetjük a még ma is archaikus hegedűstílusban játszó falusi hegedűsök közjátékainak korabeli változatait, néha egyszerűbb formáit, vázlatait, amelyek között olyat is találunk, amely a dudaaprájákkal való rokonságot egyértelművé teszi.¹³⁹ Talán azt is érdemes megemlíteni, hogy az archaikus magyar hangszeres zene dallamfolyamatainak az a jellegzetessége, hogy a zenei történet először egy bizonyos regiszterben zajlik, majd jelentős fekvéskülönbséggel, fölfelé vagy lefelé ugorva folytatódik vagy esetleg ismétlődik, XVIII. századból fennmaradt kéziratos gyűjteményeinkben is nyomon követhető.

5.e) A különböző fekvések használata és az előadásmód

A dallamjátéknak az a hangszeres előadási stílushoz nagyon is hozzátartozó gyakorlata, hogy a dallamok, dallamrészek vagy közjátékok nemegyszer különböző fekvésekben, más-más oktávban folytatódhatnak, ismétlődhetnek, felkeltheti érdeklődésünket, hogy vajon mindez csupán a véletlen műve-e vagy a hagyomány által továbbörökített törvényszerűség is sejthető mögötte. A basszus hangnak ősidők óta több kultúrában is különös szerepet tulajdonítottak. Az egyszerű (primitív) hangszeres építésekben is nagy volt a jelentősége a bourdon hangzás megszólaltatásának.¹⁴⁰ A középkori egyházi zenében is kiemelt szerepe volt a basszus szólam bourdon hangzásának. A magyar nép zenei gondolkodása – úgy tűnik – az égi hangot jelképező basszushangzást szembeállítja az emberi hangfekvést jelentő (jelképező) felső szólammal. A hagyományos népi gondolkodás nem ismeri a magas, illetve mély zenei fogalmakat, ehelyett az igen szemléletes vékony és vastag elnevezést használja a zenei hangok regiszterével kapcsolatos tájékozódásra. A magas és mély fogalma is megjelent ugyan szimbolikus jelentéssel felruházva, azonban épp fordítva, mint ahogyan az európai zenei gondolkodás szerint általánosan ismert. A vastag hangot gondolják magasnak, a vékony hangot pedig mélynek. Ez a szemlélet természetszerű gondolkodásból fakad. Az ember születésétől kezdve

¹³⁹ Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége.” In: Szemerényi Ágnes (szerk.) *Folklór és zene*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009): 327-343.

¹⁴⁰ Gondoljunk a dudára, valamint a különféle zengőhúros hangszerekre.

mindig a vastagabb hangot hallja felülről. A felnőtt érces hangú férfi hangja is vékonyabb (mélyebb) a menydörgésnél, de a vastagabb húr (vagy akár a megütött vastag fa) is vastagabb hangot ad, mint a vékonyabb.¹⁴¹ Miután azonban művészi kifejezésről, jelképes jelentésről van szó, tulajdonképpen mellékes, hogy milyen ésszerű, logikus, tudományos magyarázatot találunk a magas és mély sajátos értelmezésére, ennél sokkal fontosabb, hogy a népzene jelképes, művészi jelentését nem érthetjük meg ennek tudomásulvétele nélkül. Saját gyűjtőútjaim alkalmával mindig teszteltem az erdélyi falusi emberek szóhasználatát. A magas és mély szavakat a hangfekvés megjelölésére vagy egyáltalán nem használták vagy csak irántam, a városból jött, az ő szójárásukat nem eléggé ismerő idegen iránti lojalitásból mondták. Amint én is vékonynak és vastagnak neveztem a magas, illetve a mély hangot, nem használták többé a számukra szokatlan elnevezéseket. Valószínűleg az égi, menyei vastag hang és a vékony emberi hang szembe, illetve párhuzamba állítása hangszeres népzeneink egyik igen fontos vonása. Már a XVII. század végi feljegyzések is arról írnak, hogy a magyar hegedűsök mindig oktávpárhuzamban játszanak, ráadásul egy duda társaságában, amelynek bourdon hangjára a hegedűknek nagy szükségük van.¹⁴² A korabeli feljegyzés szerint az oktávpárhuzam mellett a magyar hegedűsök mesterien ellenpontozzák egymás játékát, ami valószínűleg a dallamra játszott főként ritmikai variációkat jelentett. Az oktávpárhuzamban, egymást variációkkal követő hegedűjáték hagyománya az archaikusan játszó erdélyi hegedűsök között a mai napig él. Az égi–földi párhuzamot (vagy szembeállítást) is felfedezni vélhetjük a dallamok (vagy a közzjátékok) részleteinek oktávval vastagabban, illetve vékonyabban való megismétlésében, illetve játékában. A vastag, illetve a vékony a népi ábrázolóművészet axonometrikus ábráinak egymás fölé és alá helyezett ábrázolásainak mintájára távolságot is jelképez. Zerkula János gyimesközéplöki prímás,¹⁴³ aki nagyszerű éneklését hegedűjátékával kísérte, úgy magyarázta a vastag és vékony hangon való játék, illetve éneklés jelentését, hogy amikor vastag húron hegedül (vastag hangon énekel) az másoknak

¹⁴¹ Lükő Gábor: „A zene szimbólumai. A hangok vastagsága” In: Pozsgai Péter (szerk.): *Zenei anyanyelvünk. Lükő Gábor művei 3.* (Budapest: Táton, 2002): 47-103.

¹⁴² K. Sz.B.: *A hegedő.*: 468-482.

¹⁴³ Zerkula János (1927-2008)

szól, amikor vékony hangon, az neki, magának. Tehát a vékony (mély) hang a személyes, emberi, itt szóló, a vastag (magas) hang az ég (a teremő, az úr) hangja ami távoli, távolra szól.¹⁴⁴ Talán a hangmagasság jelképes értelmezése adhat magyarázatot régi stílusú népdalaink ereszkedő dallamvonalára, de a leírtak hangszeres dallamaink előadásmódjának bizonyos jellegzetességeit, a vékony, illetve vastag húron játszott dallamok, dallamrészek szembeállítását vagy sűrű váltakozását, illetve az oktávpárhuzamban való játékot, is más megvilágításba helyezhetik. A vastag és vékony hangon játszott zenei részek szembeállítása hagyományos zenekultúránk honfoglalás előtti korszakában gyökerezhet és más keleti zenekultúrákban is felfedezhető. Talán a dallam alaphangja fölött kvinttel, néha oktávval járó dallam játéka közben időről időre megszólaltatott alaphang ugyancsak a magasabb és mélyebb (az égi és földi) szembeállítását jelentheti a régi, kéthúros kínai hegedűn (erhu; hszi-hu) játszott hagyományos kínai táncdallamok játékában is.¹⁴⁵

¹⁴⁴ A basszus hang mindig távolabbra is hallatszik, mint a szoprán.

¹⁴⁵ Hpt. 99. Az említett jelenség a hangfelvételen 0'15"-től figyelhető meg.

4. AZ ARCHAIKUS HEGEDŰJÁTÉK HAGYOMÁNYOS FELADATAI

Az archaikus magyar hegedűjáték hangszerttechnikai eszköztárának ismertetésekor szükséges beszélnünk azokról a zenei követelményekről, amelyeknek kielégítése feladata volt e hegedűs hagyománynak. A nép sajátos, kifinomult zenei igényének következménye az az előadásmód, ahogyan a falusi ember dalait, dallamait megszólaltatja vagy azok megszólaltatását elvárta, helyenként még ma is elvárja muzsikusaitól. Mindez a hegedűjátékra is vonatkozik, függetlenül attól, hogy az elmúlt 100-150 év során a vonós zenész szerepét faluhelyen egyre inkább a cigány muzsikások kezdték betölteni. Amikor az archaikus magyar hegedűjáték hangszerttechnikai eszköztárát vizsgáljuk, nem hagyható figyelmen kívül tehát az a tény, hogy e hegedűjáték hangszerttechnikai eszköztára, egy több száz éves (vagy még ennél is régebbi) hagyományba gyökerező zenei világ hangzásbeli elvárásait, a zene megszólaltatásával kapcsolatos követelményrendszerét hivatott kielégíteni, egy olyan zenei hagyomány igényeit, amely Európa szívében a XXI. század kezdetéig is még – jórészt – érintetlen maradt az európai zenei írásbeliség hatásától.¹ Ahhoz tehát, hogy e nagy múltú vonóshagyomány hangszerttechnikai eszköztárát értékelni tudjuk, látnunk kell milyen feladatok ellátásához, milyen elvárások kielégítésére alakult, illetve fejlődött ki. Az énekes előadásmóddal csakúgy, mint a nép által készített és használt hangszerekkel szemben a legfőbb követelmény bizonyára mindig is az volt, hogy a nép zenei hangzással kapcsolatos elvárásai szerint² legyenek képesek megszólaltatni a dallamokat. Ez alapvető követelmény volt a népi hangszerek, a furulya, duda, citera, tekerő és a korábbi századok során használt régi magyar zsindegy-hegedű, illetve más hegedűféle hangszerek építésénél is. Ugyanennek a hangzásbeli elvárásnak kielégítésére tették alkalmassá az európai hegedűt is, részben a hangszer jellegzetes beállításával, részben a sajátos játékmóddal.

¹ Itt a zenei gondolkodásról van szó.

² Lásd korábban, a 3.3.1.1. pontban írtakat.

4.1. A falusi ember és a zene kapcsolata

A XX. század közepéig, helyenként a végéig vagy a mai napig a falusi emberek életének minden mozzanatát végig kísérte a zene. Az emberek örömeikben is, bánatukban is daloltak, zenéltek. Munka mellett is nótáztak, vagy muzsikáltak³ és szórakozásként is, a zene ünnepeikhez is hozzátartozott, gyászukhoz is, lelkük mindennapi szükséglete, művészi megnyilvánulása, életük elválaszthatatlan része volt. A népi kultúra a hagyományos falusi társadalom életének színterén a zenének az egyén, illetve a közösség életében olyan kitüntetett helyet biztosított, amilyenről ma a legkorszerűbb, leghaladóbb zenepedagógiai programok segítségével sem álmodhatunk. A falvak népének volt zenei köznyelve, amin mindenki szépen szólhatott, amelynek alakításában mindenki részt vehetett. A mai, városi ember elmegy egy-egy koncertre, hogy kiélje zenei igényeit, elmegy színházba vagy irodalmi estre, hogy az irodalom iránti igénye is kielégüljön, de mindenütt csak kívülálló, hallgatója, szemlélője, nem pedig részese a zenei vagy irodalmi élet eseményének. A falusi ember életének mindennapjait átszötte a hit, a zene és irodalom (népköltészet), a kép és tárgyalkotás, a mozgás és a közösségi lét öröme születésétől haláláig. A gyermekmondókák, kántálások, köszöntők, lakodalmi versek, mesék ismerete több kötetre való népköltészeti anyag tudását, az egész életüket átszövő népzenei kincs több száz, néha még ennél is több dallamot számláló zenei anyag, ismeretét, stílusos előadásának képességét jelentette. Feltűnő, hogy a falusi előadók nem izgulnak, a lámpaláz számukra ismeretlen. Feltehetőleg azért nem, mert amikor énekelnek, muzsikálnak vagy táncolnak azt nem produkciónak, szereplésnek érzik, hanem olyan természetes megnyilatkozásnak, amelynek során vallomást tesznek vagy szolgálnak. Vallomást, tanúságot tesznek közösségük előtt a hozzájuk tartozásról, közös hagyományaik, kultúrájuk ismeretéről és gyarapításáról, illetve a közösség valamely eseményét, rítusát, szertartását szolgálják tudásukkal. Ezen a téren valószínűleg a közösségi élet, a közös munka, a templomba járás és egyéb közösségi alkalmak (keresztelő, lakodalom stb.) nevelő hatása is jelentős lehetett. Kisgyerekkortól kezdve az emberek élete a faluközösség előtt zajlott, hozzászórtak a közösség előtti megnyilvánuláshoz, természetessé vált számukra.

³ Gondoljunk a juhászok furulya és duda játékára.

4.2. A falusi muzsikus és a hangszer kapcsolata

A hangszerjáték a falusi muzsikuskok számára mesterség, igaz olyan mesterség, amellyel csak az foglalkozhat, akinek érzéke van hozzá, ez azonban más mesterségekre is érvényes. A hangszerre is úgy tekintenek mint szerszámmra, munkaeszköze, csak annyira fontos számukra, mint bármely más mester számára a saját szerszáma, de ahogyan egy kőműves, jó híján rossz szerszámmal is tud házat építeni, a falusi muzsikuskok gyengébb minőségű hegedűn is ugyanúgy tudnak játszani, mint a jó hangszeren. Természetesen nagyon is tudják melyik hangszer milyen, de nem mindig van lehetőségük arra, hogy egy jó hangszerhez hozzájussanak. Amióta az európai hegedű elterjedt a magyar falusi zenészek használatában, hangszereik rendszerint hangszerépítő műhelyek, manufaktúrák vagy hangszergyárak termékeiből kerülnek ki, bár alkalmanként ezek házi készítésű utánzatairól is tudunk. Valamikor, a XVIII. században, illetőleg a korábbi századokban használt magyar hegedűféle hangszereket bizonyára falusi mesterek készítették, ahogyan más népi hangszereket is. Ilyen vonós hangszer lehetett a csíkrákosi templom tornyának falfestményén látható hangszer,⁴ valamint a Warheits-Geige röpiratban részletesen leírt hegedű is. Ez utóbbit nevezhette Rettegi György zsindey hegedűnek, talán a hangszer mérete és formája, valamint a hegedű hasához felhasználható faanyag jellegzetes mérete és fajtája alapján. A röpiratban leírt hegedűhöz nagyon hasonló koldus hangszert találtak az 1860-as években Röszkénél.⁵ A falusi hegedűsök hangszertokot nem használtak, ez csak az utóbbi évtizedekben terjedt el. Hangszereiket rendszerint a szoba falán egy falba vert szögön, a hangszer csigájára kötött szalagnál, madzagnál vagy bélhúrnál fogva, lógatva tartották, így mindig kéznél volt. A hangszer tartásának ez a módja régen Európa más vidékein is elterjedt lehetett. A norvég falusi hegedűsök is hasonlóképpen falon tartották hangszereiket.

⁴ Lásd 2. kép

⁵ Lásd 4. kép

4.3. A zene, mint a mindennapi élet tükörképe

Mindazon a hangképzési, dinamikai, hangsúlyozási, ritmizálási, díszítési, és értelmezési jellegzetességen vagy a zenei szimbólumokon⁶ túl, amiről már korábban is szó volt, a természettel mindennapi kapcsolatban élő ember életének, természetszemléletének mozzanatai is tükröződhetnek zenei megnyilvánulásaiban, de a zene gesztusrendszere mindennapi életének is tükörképe lehet. Dobos Károly⁷ széki primás lánya Dobos Teréz, a nyolcvanas években Budapesten tett látogatásakor, az édesapja játékaról készült hangfelvételt hallgatva, amikor meghallotta a Fel is szállnak, le is szállnak a fecskék... szöveggel is énekelt széki lassú dallamot megjegyezte, hogy édesapja (otthon) akkor szokta ezt a dallamot játszani, amikor esős, borús idő van. Ez is, valamint a korábban a táncdallamok játékmódjával kapcsolatosan írtak is azt igazolják, hogy a zene a falusi emberek számára a közösségi rítusok, szertartások kellékén, a közösségi élet hangzó díszletét betöltő szerepén túl mindennapi érzelmi, lelki életük elválaszthatatlan része volt. Ennek az igénynek, elvárásnak kellett megfeleljen a falusi közösségek életét szolgáló muzsikusi emberi magatartásával, hangszerével, hangszeres játékmódjával együtt.

⁶ Lásd még a 3.3.1. pontban leírtakat.

⁷ Dobos Károly széki primás (1912 – 1993)

5. MIÉRT ÉRDEKES AZ ARCHAIKUS MAGYAR VONÓSZENEI HAGYOMÁNY

A hangszeres népzene kutatása világszerte viszonylag későn indult el. Nem volt ez másképpen Magyarországon sem. A XX. század elején, népzene kutatásunk kezdetekor, még az sem volt egyértelmű mi sorolható a hangszeres népzene tárgykörébe. Kodály Zoltán a Magyar népzene című munkájának megírásakor, a magyar falusi muzsikások vonós hangszereit még nem sorolta a népi hangszerek közé, így nem is tartotta kutatásra érdemesnek. Részben az erdélyi archaikus falusi vonószené felfedezése, részben a még ismeretlen magyar hangszeres (vonós) történeti anyag felkutatása kellett ahhoz, hogy az időközben megindult magyar tánc-történeti kutatások eredményeinek tükrében minden kétséget kizáróan bebizonyosodjon, vonószenei hagyományunk nem kisebb jelentőségű része hagyományos zenekultúránknak, mint az egyéb hangszereken játszott vagy akár az énekelt dallamanyag. Az időközben tetemesre duzzadt vonószenei gyűjtemény anyagának az ugyancsak időközben hozzáférhetővé vált XVIII. századi kéziratok – jórészt – hegedűs dallamaival való összehasonlítása¹ egyrészt igazolta Kodály Zoltánnak a verbunkos zene előzményeire vonatkozó feltevését, másrészt arra is rávilágított, hogy az erdélyi falvak vonószenei hagyományában az elmúlt századok magyar vonószenéje élt tovább, a nemegyszer több száz éves dallamokkal megőrizve azok századokkal ezelőtti játékmódját és stílusát is.²

Hangszeres zenénkről szóló feljegyzéseket ugyan elszórtan már a középkortól találhatunk, a hangszeres dallamainkat tartalmazó lejegyzések azonban viszonylag későiek, főként a XVIII-XIX. századból valók, táncainkról viszont vannak adataink már a honfoglalástól kezdve. A Nyugat-európai források a magyarok táncairól, táncolásáról szólva a Szent Gallen-i kalandtól kezdve mindig kiemelték azok

¹ Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége” In: Szemerkényi Ágnes (szerk.) *Folklór és zene*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 327-343.

² Sajátos történelmi okai vannak annak, hogy e dallamkincs épp Erdélyben maradhatott meg a legelőbb módon.

szélsőséges ritmusosságát, temperamentumosságát, rögtönzött előadásmódját.³ Táncaink, tánc kultúránk évszázadokig lenyűgözte Európa népeit és, bár a korabeli feljegyzések rendszerint csak táncainkról, azok temperamentumáról, ritmusosságáról szólnak, valójában a táncainkat kísérő zenét is jellemzik. Nem képzelhető el másképpen, nem életszerű, hogy a táncainkat jellemző már említett karakterek ne lettek volna érvényesek ugyanúgy tánczenénkre is. Számos adat támasztja alá, hogy táncainkat kísérő ritmusos, temperamentumos hangszeres zenénk is hatással volt Európa zenekultúrájára. A török hódoltság alatt három részre szakadt Magyarország törökök megszállta területeiről nemesi családok menekültek egész udvartartásukkal Nyugat-Európába. Bizonyára ennek is köszönhető, hogy különböző korabeli európai zenei gyűjteményekben számos magyar táncot is találhatunk. A törökök ittléte csak növelte a nyugatiak Magyarország, a magyar kultúra iránti érdeklődését. Ezt igazolják Daniel Speer magyarországi utazásai és híres zenés regénye is.⁴ Johann Sebastian Bach műveiben is találhatunk magyar dallamokat, zenei elemeket, de a XVII. század végén íródott Warheits-Geige röpirat is a magyar vonószenei hagyomány jelentőségéről tudósít. A XVIII., XIX. század során szinte mindegyik jelentős európai szerző merített ebből a hagyományból,⁵ a magyar műzene XIX. századi kibontakozása során pedig Liszt Ferenc és Erkel Ferenc is forrásként tekintett, a gazdag magyar hangszeres zenei hagyományra.

Míg nagy zeneszerzőink az európai műzenei nyelvezet hazai meghonosításán fáradoztak a nép által gondozott, nap mint nap használt hagyományos hangszeres zenénk is fontos változásokon ment keresztül. A XVIII. század második felétől a magyar nemesség nemzeti kultúra iránt elkötelezett része divatoztatni kívánta a hagyományos, néptől visszatánult táncokat. E táncdivat zenei feladatait eleinte az Európában akkortájt divatossá vált vonós kispártik mintájára alakult (vagy alkalmilag összeállt) képzett uradalmi zenészek látták el. Később, amikor a hagyományos táncok divatjának zenei igényeit ezek az alkalmi együttesek már nem tudták ellátni, a

³ Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény.* In. – (szerk.): *Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára.* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982), 8., 34. (22,23), 35. (27), 101-103. (119),; Sárosi Bálint: *Cigányzene...* (Budapest: Gondolat, 1971):82.

⁴ Daniel Speer (1658 – 1707), német író, zeneszerző, az 1683-ban névtelenül kiadott *Ungarischer oder Dacianischer Simplimissimus* szerzője.

⁵ A legismertebbek: Haydn, Mozart, valamint Beethoven.

megszokott kis vonósegyüttes apparátusának összetételét követő cigány muzsikusból álló együttesekre hárult ez a feladat. Az együttes összetétele a hagyományhoz⁶ képest újítást jelentett, játéku azonban lényegében megőrizte a korábbi, alapvetően egyszólamú hangszeregyüttesek játékmódjának lényeges vonásait. A magyar nemesség táncdivatja a bécsi uralom elleni függetlenségi mozgalom része volt. Az általa életre hívott cigány együttesek jó ideig a nemesség igényeit szolgálták. A reformkor évei alatt a magyar tánc és zene szinte mozgósító erejű divatja a nemzeti kultúra emblemikus elemévé vált, amely a szabadságharc bukása után nem volt folytatható. Az időközben szép karriert befutott cigány muzsikusbok, akik közül nem egy a szabadságharc bukása után a bécsi uralom megtorlását is el kellett szenvedje a nemzeti ereklüként szolgáló magyar zenei (tánczenei) divat szolgáltatáért, kénytelenek voltak repertoárjukat Bécsset nem irritáló korabeli népies műzenére cserélni.⁷ Az ország Bécsből távolabb eső erdélyi tájain azonban megmaradhatott a régi zenei hagyomány, ha más keretek között is. A tánc és zenei divat legfőbb életterei, a nemzeti érzéseket szító nemesi bálók el kellett tűnjenek a mindennapok életéből. A magyar nemesség táncdivatja által életre hívott cigányzenész társadalom – a jelek szerint – megpróbálta úgy túlélni a katasztrofális helyzetet, hogy a nemesség helyett a falu népének kezdtek muzsikálni. A falu népének kedves volt mindaz amit játszottak, hiszen repertoárjuk egyrészt a nemesség által a falusi néptől visszatannulni kívánt hagyományos magyar táncok, hagyományos kísérodallamaiból állt, másrészt ennek a dallamanyagnak a korabeli zeneszerzők (Lavotta, Kossovits, Csermák, Ruzitska, Rózsavölgyi stb.) által készített stilizációiból. Amit ezen kívül esetleg még játszottak, az Európa-szerte elterjedt idegen eredetű divatdallam volt, azonban repertoárjuk ezen része csakúgy, mint

⁶ A hagyományos, alapvetően egyszólamú hangszeregyüttesekhez képest.

⁷ Az 1850-es évek cigány muzsikusbairól írta írta Mátray Gábor a következőket: „A pesti zenekarok közül kitünőbbek voltak Bihari Jánosé e század három évtizede alatt; azóta maig Farkas Mihály, Kecskeméti József, Patikárus-testvérek és Sárközi Ferencé. Megjegyzendő azonban, hogy ez újabbak nem szorítkoznak egyedül a dal- és tánczenék előadására, hanem egész operakivonatokat, egyvelegeket is játszanak, amelyre őket délelőtti órákban egy általuk külön fizetett zeneművész tanítja; ki azonban ritkán szokott született magyar lenni, s talán ezért is van, hogy cigányaink legújabb magyar szerzeményeik és játszasmódjaik észrevehetőleg kezdenek távozni a régebbi magyar zene eredeti stíljé- és jellegétől.” Lásd Mátray Gábor: *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*. In: Matolcsy Ildikó, Sebestyén Lajos, Szalay Károly (szerk.): *Magyar Hírmondó* (Budapest: Magvető Kiadó, 1984), 320-321.

a korábban említett, magán viselte a szabadságharc előtti idők nemzeti lelkesedését. A falusi nép zenei igényeinek kielégítésére elegendő lett volna egy-két hangszerből álló együttes is (hegedű-duda, hegedű-cimbalom, hegedű-dob) ahogyan korabeli feljegyzések, ábrázolások vagy a néphagyományban fennmaradt, tánckíséretet szolgáló hangszeregyüttes formák mutatják. Mátray írása is alátámasztja, hogy a vonós cigánybandák a XVIII. század végétől kezdtek terjedni és hosszú ideig, nagyjából az 1850-es évekig elsősorban a nemesség mulattatását szolgálták, nem a falusi népet. Nem csoda, hogy amikor körülbelül hatvan évvel később Bartók, erdélyi gyűjtőútjain több ezer hegedűn játszott dallamot gyűjtött, szinte csak szőlóban játszó hegedűsöket talált, alig néhány tucatnyi falusi primásnak volt kísérete (kontrahegedű vagy három húros brácsa). A zenéjéről, táncairól, hímzéseiről és egész hagyományos kultúrájáról híressé vált Széken,⁸ cigány muzsikos mesterem Dobos Károly, idős kontrásának Ádám Sándornak elbeszélése szerint az első világháborúig csak két egymást kísérő hegedűs játszott a zenélési alkalmakkor. A mára oly híressé vált háromtagú széki banda csak a világháborút követően alakult ki. Mondhatjuk tehát, hogy a XVIII. századi felvilágosodást követően az új európai zenei igényekhez kialakult és Európa-szerte elterjedt három-négytagú vonós kiségyüttesek divatja, a magyarországi falvakat a XIX. század közepe után érte el, az erdélyieket még később, a XX. század elején.

A leírtak a következő fontos következtetéseket támasztják alá. Azt a – számunkra, magyarok számára – fontos fordulópontot, amikor a Bécszet nem irritáló, korabeli ízlésdivatot kielégítő, valamint az időközben kialakult nosztalgizáló dzsentrifika életérzést is megjelenítő, később cigányzenének nevezett népies műzene muzsikusa cigány előadóinak játékmódja, stílusa és repertoárja különvált a hagyományos magyar tánczene előadásának feladatát a XVIII-XIX. század során átvevő cigány muzsikuskok játékától, a szabadságharc leverése jelentette. Az ettől az időtől kezdve mind a városokban, mind a falvakban terjedő cigány vonós együttesek közül, akiknek úgy alakult pályafutásuk, hogy nem kényszerültek a Bécshez lojális zenei kordivat követésére, azok különböző mértékben ugyan, de megőrizhették archaikus repertoárjukat és játékmódjukat. A legtöbb esélye erre az erdélyi falvakba kirajzott, a

⁸ Szék (Sic) az ún. Erdélyi Mezőség egyik magyarok lakta faluja, a Kis-Szamos egyik mellékvölgyében.

nemes urak helyett a falusi nép zenei igényeit kiszolgáló muzsikusként volt. A másik fontos következtetés, hogy a még utóbbi időkig vagy a mai napig archaikusan játszó erdélyi falusi cigány hegedűsök kb. négy-öt generációval korábbi ősei valamikor a XVIII. század során álltak a magyar zene hegedűs előadójának sorába. Csak úgy tanulhattak meg hegedűn játszani, ahogyan az akkor szokásos volt. Nemes uruk, akit szolgáltak többüket még taníttatta is, tehát csak úgy tanulhattak meg, ahogyan a XVIII. században a tanítók játszottak. Aki a század második felében mesterük lehetett, az hangszeres alpműveltségét még az 50-es évek előtt szerezhette vagyis a barokk hangszertechnika volt a hangszeres alpműveltsége. Részben ez is okozhatja az erdélyi hegedűsök játéktechnikája és a barokk zene előadásmódja közötti – olykor kísérteties – hasonlóságokat. Másrészt épp a barokk zene hasonló megoldásaihoz legjobban hasonlító díszítmények a már említett Apponyi (Zay-ugróci) kézirat, valamint népdalhagyományunk tanulsága szerint már jóval korábban is hozzá tartoztak a magyar zene előadásához. Bartók száz éve készült fonográf-felvételei igazolják, hogy az erdélyi falvak archaikusan játszó hegedűseinek stílusa, ahol a hegedűs hagyomány megmaradt, a mai napig mit sem változott az elmúlt évszázadban, amelynek során a rádióval, a közlekedés fejlődésével, a turizmussal, a falusi társadalom felbomlásával olyan, a hagyományos kultúrát romboló hatások érhatték a falvak zenei hagyományát, amelyekhez hasonló évszázadokig nem érte. Bartók gyűjtései előtt száz évvel élt Bihari János, illetve éltek még a híres galántai cigány zenészek, hatvan évvel azelőtt pedig még Bach is élt és alkotott. Ha az utóbbi száz évben nem változott az erdélyi falusi hegedűsök stílusa, az azelőtti száz-százötven évben biztosra vehetően nem. Ezek a muzsikusként még ma is jórészt analfabéták, az írásbeliség sem hathatott rájuk az elmúlt kétszázötven évben. A régi dallamokkal együtt minden bizonnyal megőrizték a 200-250 évvel ezelőtti játékstílust is, a XVIII. századi kéziratok, valamint a még élő hangszeres hagyomány összehasonlítása legalábbis erre enged következtetni.

A cigányság soraiban bizonyára mindig is voltak zenészek, azt azonban nem mondhatjuk, hogy Magyarországon a zenészek a korábbi századokban mind vagy elsősorban cigányok lettek volna. A korábbi krónikás hegedűsök nem cigányok voltak, a Warhets-Geige röpiratban, amelyben a messzeföldön híres magyar

hegedűről és hegedűsökről írnak, nem tesznek említést arról, hogy azok cigány muzsikusként lettek volna.⁹ A Rákóczi szabadságharcban, amely az egész akkori Magyarországot megmozgatta, sem a vitézeknek, sem a vezéreknek nem muzsikáltak cigány muzsikusként, pedig a zenének is kitüntetett helye volt a harcoló kurucság mindennapi életében. A Rákóczi szabadságharc bukása után, az 1715-ös pozsonyi országgyűlésen elfogadott VIII. törvénycikkely értelmében Bécs megszervezte a birodalom védelmére a lakosság katonai sorozásának rendszerét. A toborzásokhoz, majd a szervezett katonaélet eseményeihez¹⁰ szükség volt rendszeres zeneszolgáltatókra. Valószínűleg ez volt az a történelmi helyzet amikor a zene iránt amúgy is nagy fogékonyságot tanúsító cigányság tagjai – akik között a katonaság szolgálatában már a török időktől voltak síposok, dobosok vagy cimbalmosok – nagy számban kapcsolódhattak be a zeneszolgáltatás feladatába. A XVIII. század során a cigány muzsikusként valószínűleg elsősorban a katonaság toborzással kapcsolatos eseményeit szolgálták. Ezt támasztják alá Gvadányi József XVIII. századi huszár kapitány verses elbeszélései,¹¹ valamint a korabeli tánc történeti forrásanyagok is. A nagyjából a század közepén indult magyar nemesi tánc és zenei divat zenei szolgálatát jó ideig (körülbelül a század végéig) elsősorban a nemesi uradalmak tanult, képzett zenészei látták el.¹² A XVIII-XIX. századi kéziratos gyűjtemények több mint 1000 dallama is ezt igazolja, amelyeket képzett, uradalmi zenészek írtak le saját, napi használatukra. Ahogyan már a korábbiakban olvashattuk, a cigány muzsikusként akkor vették át a nemesség divatjának szolgálatát (a század vége felé), amikor a megnövekedett igények miatt az uradalmi zenészek nem tudták már a feladatot ellátni. Okunk van azt feltételezni, hogy a modern hegedű terjedésével kezdett háttérbe szorulni a régi magyar zsinoly-hegedű és, hogy az új hangszer elterjesztésében nagy szerepük lehetett a cigány muzsikusként, sőt talán a katonaságnak is, amely eleinte kezükbe adhatta az új típusú hangszert. A XVIII.

⁹ Pedig, ha azok lettek volna, a német szerző bizonyára nem hallgatja el!

¹⁰ Lányi Ágoston, Martin György, Pesovár Ernő: *A körverbunk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 5-35.

¹¹ Gvadányi József (1725-1801) generális, író. Verses elbeszélései a huszár élet fontos forrásai.

¹² Jánosi, András: *18th Century Heritage of the Hungarian Instrumental Folk Music Tradition*. MA Dissertation, Telemark University College, Faculty of Arts, Folk Culture and Teacher Education, Institute of Folk Culture, Rauland, Norway, 2006 (Kézirat, J. A.). 39-42.

század vége felé, amikor a cigány muzsikuskok a nemesi táncdivat zenei szolgálatának feladatát átvették az uradalmi zenészekről, a korabeli ábrázolások tanulsága szerint már az új típusú hegedűn játszottak. Zenei sikereikhez nagyban hozzájárulhatott ez is, ezenkívül azonban az is, hogy a hagyományos tánczenei anyagot új köntösben, Európa-szerte divatos hangszerösszeállítással szólaltatták meg és főleg a rájuk jellemző lenyűgözően temperamentumos, improvizatív, vérbő előadással. Nem történhetett másképpen, mert a közülük legtehetségesebbek lenyűgöző hatással voltak a kor zeneszerető nagyjaira.

A XVIII-XIX. század idegen, illetve magyar zeneszerzőit, akiket rabul ejtett a magyar táncokat kísérő hangszeres (vonós) zene dallamvilága, ritmusossága, eleven, rögtönzésekkel teli előadásmódja, a táncdivat zenekíséretének feladatait fokozatosan átvevő magyar cigány muzsikuskok játéka is lenyűgözte. Liszt Ferencre, reformkori hazalátogatásakor oly nagy hatást gyakorolt a cigány muzsikuskok játéka, illetve az általuk játszott zene, hogy a Magyar rapszódiaikban kívánt emléket állítani mind ennek. Haydn három évtizeden keresztül szolgált a fertődi Esterházyak zenei életét. Azt, hogy a magyar vonós tánczene ez idő alatt nagy hatással volt rá, a műveiben feldolgozott korabeli magyar táncdallamok bizonyítják.¹³ Azok a klasszikus szerzők (Haydn, Mozart, Beethoven és mások), akiket megérintett a magyar vonós tánczene hatása, tulajdonképpen mind a magyar nemesi táncdivat korabeli virágzásának voltak tanúi.

Az archaikus magyar tánczenei hagyomány és a műzene kapcsolatának legizgalmasabb, a legtöbb haszonnal kecsegtető még jórészt feltáratlan, de legalábbis a zenei közgondolkodás fősodrától távol eső területe a barokk zene előadásmódjával, annak bizonyos elemeivel való rokonság vagy kísérteties hasonlóság.¹⁴ Európában a magyar archaikus hegedűjátékon kívül nem találunk olyan még mindig élő zenei hagyományt, amely ehhez hasonló mértékben őrizné a barokk zene előadásmódjának mindazon jegyeit, amelyeket a XVIII. századi elméleti munkákból, a korabeli ábrázolásokról illetve a korabeli zene remekműveiből ismerhetünk.

¹³ E sorok írója 110 Haydn műben több, mint harminc korabeli magyar dallamot talált.

¹⁴ Jánosi András: *A barokk zene előadásmódjának élő hagyománya Magyarországon*. Szakdolgozat, Bessenyei György Tanárképző Főiskola 1996. (Kézirat, J. A.)

A barokk zene már említett forrásaiból kirajzolódó előadásmódjának az archaikus magyar hegedűjátékhoz hasonló vagy azzal többé-kevésbé egyező, felismerhető jellegzetességei például a következők:

- A hangszer és vonó tartása
- Vonókezelés, artikulálás, vonásmódok, vonáskombinációk, a ritmus és hangsúly viszonya, háttérritmusok
- Kontrahangsúlyozás.
- Inegal játék – aszimmetria.
- A bal kéz feladatai és lehetőségei
- Díszítmények, a díszítmények- fajtái, szerepe, hangzásuk törvényszerűsége (francia-, olasz iskola, kétujjas vibrató...)
- A díszítmények játékának lehetőségei, összetett díszítmények, zenei képek, (Bach, Händel, illetve más szerzők műveiben), dallamalkotó szerepük, az emberi artikuláció imitálása

A díszítmények fajtái, szerepük, hangzásuk törvényszerűsége ha nem egyezik is a barokk zene korabeli játékmódjával maradéktalanul, a hasonlóságuk példa nélküli.

A hasonlóságok lehetséges okára részben e fejezetben, részben fentebb, a 2.2. fejezetben próbáltam rávilágítani, teljes feltárásuk azonban még további kutatást igényel.

Megjegyzendő, hogy a barokk zene előadásmódjából más európai népek vonós zenei hagyománya is őrzött meg töredékeket (tánczenei műfajok, vonós játéktechnikai sajátosságok, díszítmények stb.), csak nem a magyar hegedűs hagyományhoz hasonló mértékben és nem élő mindennapi zenei gyakorlatként.

6. ÖSSZEGZÉS

A magyar hegedős hagyományban a hegedűjáték több történeti korszaka is felismerhető.¹ E hasonlóságok alapján azt gondolhatnánk, hogy mindez az európai zene hatásának köszönhető, azonban bizonyára nem erről van szó.

A hegedű (hegedűféle hangszerek) magyarországi története azt igazolja, hogy Magyarországon a hegedűjáték hagyománya Európában a legrégebbiekhez sorolható és ha már hangszertípust teremtettünk,² akkor joggal gondolhatjuk, hogy a legnagyobb hatásúak közé is. Az Itália földjén XVI-XVII. század során kifejlesztett és egész Európában elterjedt új, modern hegedű ideig-óráig kivette kezünkől korábbi vezető szerepünket a hegedűjáték terén,³ azonban történelmi tény, hogy a XIX. század elejétől ismét a magyar hegedős iskoláé a vezető szerep. Mindez nem azért történhetett meg, mert a XVIII. század során a violino nevű itáliai hangszer, német közvetítéssel eljutott hozzánk, megtanultunk rajta játszani és tehetségesebbek lettünk volna ezen a téren Európa más népeinél, hanem sokkal inkább azért, mert nálunk több száz éves hagyománya volt, egy (vagy több) formájában a modern hegedűtől kissé különböző, de játékmódjában hasonló hangszernek, amelyen évezredes zenei hagyományunk dallamait is megszólaltattuk. Olyan élő népzenei szájhagyomány, amilyen nálunk az utóbbi időig élt, illetve helyenként töredékesen még él Európában már több száz éve kihalt. Nálunk ezen élő zeneiség zenei gesztusrendszere tudta élővé, elevenné, a természetes emberi érzelmek kifejezőjévé tenni a hangszerjátékot, ez tudta kifejezőerejét századokon keresztül fenntartani, újra meg újra megújítani. Ez az, ami Európa fejlettebb részein az említett kultúrtörténeti sajátságok miatt már hiányzott, ezért aratott a magyar hegedűsök játéka világszerte olyan nagy sikert, de ugyanez magyarázza hangszeres népzeneink mai sikereit is. A hegedűjáték történeti stílusrétegei, valamint a különböző magyar népzenei dialektusterületek hegedűs hagyománya között felismerhető rokon vonásoknak tehát

¹ Lásd a magyar hegedűs hagyomány történeti korszakainak áttekintő táblázatát a függelékben.

² A magyar hegedűt, mint hangszertípust a lengyel és a német hegedű mellett több Nyugat-európai forrás is említi, lásd K. Sz. B.: *A hegedő* című munkájához készült kiegészítő tanulmánya. Duisburg, 2002 (Kézirat, J. A.). 33., 34., 60.

³ Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből.* (Budapest: Hungarovox, 2002)

nem a zenei hagyományunkra gyakorolt európai hatás lehet az oka, hanem sokkal inkább az, hogy a népünk által is őrzött, éltetett hegedős-, jórészt tánczenei hagyományunk a legnagyobb hatásúak közé tartozott Európában.

FÜGGELÉK

Az archaikus magyar hegedűjáték történeti stílusrétegeinek a különböző zenetörténeti korokkal való összevetése

A magyar vonószenei hagyomány korábbi történeti korok lenyomatát is őrzi, ezért ismerete nagy segítséget jelenthet ezen korok vonós zenére írott műzenéjének előadásához. A következőkben az archaikus magyar hegedűjáték történeti rétegeinek a különböző zenetörténeti korokkal való vázlatos összevetésére tett kísérletet láthatjuk.

Késő középkor, Reneszánsz (a XVII. század közepéig)	gyimesi zene
Barokk (a XVII. második felétől a XVIII. század közepéig; Corelli, Vivaldi, Bach)	mezőszegi zene székelyföldi zene
Klasszika (a XVIII. század második fele; Mozart, Haydn)	székelyföldi zene kora-verbunkos
Romantika (korai) (a XIX. század első fele; Lavotta, Rózsavölgyi, Ruzitska, Liszt, Erkel, Paganini) Berlioz, Chopin, Schumann, Wagner, Verdi	kalotaszegi zene verbunkos reformkori zene népies műzene
Romantika (késői) (a XIX. század második fele; Liszt, Wagner, Verdi, Brahms, J. Strauss)	kalotaszegi zene szatmári, gömöri zene verbunkos népies műzene, cigányzene

Az egyes történeti vonós stílusrétegek között van némi átfedés, mégis talán világosan kirajzolható a fenti felosztás.

Hangzó példatár (Hpt.)

A hangzó példatár valamennyi dallama, zenei részlete az 1., a 86a., 86b., illetve a 99. felvételtől eltekintve falusi muzsikások eredeti hangfelvétele. A tárgyalt zenei jelenségek sok esetben csak egy-egy dallam részleténél hallhatók azonban ahhoz, hogy ezek érthetőek legyenek, a zenei környezetet is hallanunk kell. Az ilyen esetekben a példaként bemutatott dallam egésze vagy hosszabb részlete az **a** jelű hangfelvételen hallható, majd a **b**, **c**, illetve esetenként a **d** betűvel jejlött felvételek egyre rövidebb részletet bemutatva közelítenek a szóban forgó zenei jelenséghez, zenei fordulathoz, amelyet a sor végét bezáró (**c** vagy **d**) felvételek mindig lassítva mutatnak be.

1. CD

1. J. Brahms: 1. Magyar tánc - Auer Lipót (W. Bogutskahein zongora)
2. Féloláhos – Szászcsávás, Kis-Küküllő mente
3. Török népdal
4. Ritka magyar – Palatka, Mezőség
5. Verbunk – Szék, Mezőség
6. Mikor elvesztette a pásztor a juhait... – Magyarlóna, Kalotaszeg
7. Lassú tánc (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
8. Verbunk – Szék, Mezőség
- 9.a) Csárdás – Szék, Mezőség
- 9.b) Az előző felvétel 50%-kal lassítva.
- 10.a) Csárdás –Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
- 10.b) Az előző dallam részlete
- 10.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva.
11. Csárdás – Szék, Mezőség
12. Az előző felvétel részlete
13. Lassú – Szék, Mezőség
14. Magyar – Szék, Mezőség

15. De-alungu – Magyarpalatka, Mezőség
16. Lassú magyaros – Gyimes
- 17.a) Szökös (részlet) – Magyarpalatka, Mezőség
- 17.b) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 18.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 18.b) Az előző felvétel részlete
- 18.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 19.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 19.b) Az előző felvétel részlete
- 19.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
20. Szökös – Magyarpalatka, Mezőség
21. Keserves – Magyarpalatka, Mezőség
22. Csárdás –Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
23. Magyar – Szék, Mezőség
- 24.a) Menyasszonykísérő – Szék, Mezőség
- 24.b) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
25. Magyar – Szék, Mezőség
26. Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
27. Keserves – Magyarpalatka, Mezőség
28. Sűrű magyar – Magyarpalatka, Mezőség
29. Csárdás – Szék, Mezőség
30. Keserves – Gyimesközéplak, Gyimes
31. Keserves – Magyarlóna, Kalotaszeg
32. Lassú – Szék, Mezőség
33. Korcsos – Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
34. Legényes – Magyarlóna, Kalotaszeg
35. Sebes csárdás – Gyimesközéplak, Gyimes
36. Legényes – Magyarlóna, Kalotaszeg
37. Sűrű tempó – Szék, Mezőség
- 38.a) Sebes forduló – Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
- 38.b) Az előző felvétel részlete

- 38.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 39.a) Korcsos – Vajdaszentivány, Felső-Maros mente
- 39.b) Az előző felvétel részlete
- 39.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 40.a) Marosszéki forgató – Kőrispatak, Udvarhely
- 40.b) Az előző felvétel részlete
- 40.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 41. Szökös – Magyarpalatka, Mezőség
- 42.a) Szökös közjáték – Magyarpalatka, Mezőség
- 42.b) Az előző felvétel részlete
- 42.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 43.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 43.b) Az előző felvétel részlete
- 43.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 44.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 44.b) Az előző felvétel részlete
- 44.c) Az előző felvétel részlete
- 44.d) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 45.a) Ritka magyar – Magyarpalatka, Mezőség
- 45.b) Az előző felvétel részlete
- 45.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 46.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 46.b) Az előző felvétel részlete
- 46.c) Az előző felvétel részlete
- 46.d) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 47. Lassú – Magyarszovát, Mezőség
- 48.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 48.b) Az előző felvétel részlete
- 48.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 48.d) Az előző felvétel részlete 75%-kal lassítva
- 49. Csárdás – Szék, Mezőség

2. CD

- 50. De-alungu – Felsőrépa (Râpa de Sus/Vătava), Felső-Maros mente
- 51.a) Lassú – Szék, Mezőség
- 51.b) Az előző felvétel részlete
- 51.c) Az előző felvétel részlete
- 51.d) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 52. Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 53.a) Lassú – Szék, Mezőség
- 53.b) Az előző felvétel részlete
- 53.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 54.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 54.b) Az előző felvétel részlete
- 54.c) Az előző felvétel 50%-kal lassítva
- 55.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 55.b) Az előző felvétel részlete
- 55.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 56.a) Halottkísérő – Gyimesközéplak, Gyimes
- 56.b) Az előző felvétel részlete
- 56.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 57.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 57.b) Az előző felvétel részlete
- 57.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 58.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 58.b) Az előző felvétel részlete
- 58.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 59.a) Csárdás (részlet) – Szék, Mezőség
- 59.b) Az előző felvétel részlete
- 59.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva

- 60.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 60.b) Az előző felvétel részlete
- 60.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 61. Mikor elvesztette a pásztor a juhait... – Bánffyhunyard, Kalotaszeg
- 62. Mikor elvesztette a pásztor a juhait... – Hidegség, gyimes
- 63. Dudautánszat – Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
- 64. Kanásztánc – Berzence, Somogy
- 65. Hátrajárós – Csíkszentdomokos, Felcsík
- 66. Legényes – Magyarlóna, Kalotaszeg
- 67.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 67.b) Az előző felvétel részlete
- 68.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 68.b) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 69.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 69.b) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 70.a) Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 70.b) Az előző felvétel részlete
- 70.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 71. Szökös – Magyarpalatka, Mezőség
- 72. Sűrű csárdás – Magyarpalatka, Mezőség
- 73. Lassú csárdás (cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 74. Sűrű csárdás – Magyarpalatka, Mezőség
- 75. Lassú (akasztós; lassú cigánytánc) – Magyarpalatka, Mezőség
- 76. Lassú – Bonchida, Mezőség
- 77. Ország világ az én hazám... (keserves) – Türe, Kalotaszeg
- 78. Verbunk – Szék, Mezőség
- 79.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 79.b) Az előző felvétel részlete
- 79.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 80.a) Magyar (részlet) – Szék, Mezőség
- 80.b) Az előző felvétel részlete
- 80.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva

- 81.a) Lassú (részlet) – Szék, Mezőség
- 81.b) Az előző felvétel 50%-kal lassítva
- 82. Lassú magyaros – Gyimesközéplak, Gyimes
- 83. Szökős – Magyarpalatka, Mezőség
- 84. Împcelecata – Felsőoroszi (Uriusul de Sus), Felső-Maros mente
- 85.a) Lassú csárdás (cigánytánc) részlet – Magyarpalatka, Mezőség
- 85.b) Az előző felvétel 50%-kal lassítva
- 86.a) J. S. Bach g-moll Szólószonáta No.1 BWV 1001) Adagio - részlet
- 86.b) Az előző felvétel részlete
- 86.c) Az előző felvétel részlete 50%-kal lassítva
- 87.a) Szökős (részlet) – Magyarpalatka, Mezőség
- 87.b) Az előző felvétel részlete
- 87.c) Az előző felvétel 50%-kal lassítva
- 88. Keserves – Magyarlóna, Kalotaszeg
- 89. Keserves – Magyarpalatka, Mezőség
- 90. Halottkísérő – Gyimesközéplak, Gyimes
- 91. Lassú csárdás – Erdőszombattelke, Észak-Mezőség
- 92. Lassú csárdás – Ördögösfüzes, Mezőség
- 93. Lassú csárdás – Szamosújvárnémeti, Mezőség
- 94. Korcsos – Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
- 95. Ritka magyar – Bonchida, Mezőség
- 96. Sűrű magyar – Magyarpalatka, Mezőség
- 97. Sebes forduló – Magyarpéterlaka, Felső-Maros mente
- 98. Ritka magyar – Bonchida, Mezőség
- 99. Kínai táncdallam

BIBLIOGRÁFIA

Bibliográfia

- Austerlitz, Robert : *Meaning in Music: Is Music Like Language and If So How.*
The American Journal of Semiotics, Vol. 2, No.3 (1983. I-II)
- Bartók Béla: *Yugoslav Folk Music I. Serbo-Croatian Folk Songs. Introduction.*
New York: Suchoff, 1978.
- Benkő András: *A Bolyaiaak zeneelmélete. Bolyai Farkas zenészeti dolgozata., Bolyai János muzsikátana.* Bukarest: Kriterion, 1975.
- Bihary, Janos: *15 Ungarische Tanze für 2 Violinen. Reprint Edition.*
Amsterdam: Heuwerkemeijer, 1970.
- Dobszay László: *Magyar zenetörténet.* Budapest: Planétás Kiadó, 1998.
- Donington, Robert : *A barokk zene előadásmódja.* Budapest, Zeneműkiadó, 1978
- Halmos Béla: „Ádám István széki primás.” In: Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.):
A széki hangszeres népzene. Budapest: Planétás, 2000. 398-425.
- Jánosi András: *A barokk zene előadásmódjának élő hagyománya Magyarországon.* Szakdolgozat,
Bessenyei György Tanárképző Főiskola 1996. (Kézirat)
- : „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége” Szemerényi Ágnes
(szerk.) *Folklor és zene.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009. 327-343.
- : *A magyar népzene előadásmódja.* Dunaszerdahely, Csemadok Művelődési Intézete,
Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 45. 2009
- : „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. Virágvolgyi Márta-Felföldi László
(szerk.) *A széki hangszeres népzene.* Budapest, Planétás, 2000. 226-246.
- : „Népi hegedű tanterv” Dr. Szűcsné Hobaj Tünde (szerk.): *Az alapfokú művészetoktatás
követelményei és tantervi programja, Népzene.* Budapest: Romi – Suli, 1999. 18-50.
- : *18th Century Heritage of the Hungarian Instrumental Folk Music Tradition.*
MA Dissertation, Telemark University College, Faculty of Arts, Folk Culture and
Teacher Education, Institute of Folk Culture, Rauland, Norway, 2006. (Kézirat).
- Konkoly Elemér: „A nagybőgő és a „gordon“ játéktechnikája, a tánczene basszus kísérete Széken”
Virágvolgyi Márta – Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene.* Budapest,
Planétás, 2000. 139-225.
- Kürschner Sz.Béla: *A hegedő. Vázlatok a középkori Magyarország húros és vonós hangszereinek
történetéről és a magyar Igazság-hegedű.* Duisburg, 2002. (Kézirat, J. A.)
- : *A hegedő* című munkájához készült kiegészítő tanulmány. (Kézirat, J. A.)
- Lányi Ágoston, Martin György, Pesovár Ernő: *A körverbunk.* Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Liszt, Franz: *Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1833-1886. Gesammelt und Erläutert von Margit
Prahács.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- Lükő Gábor: *A magyar lélek formái.* Pozsgai Péter (szerk.): Lükő Gábor művei 1.
Budapest: Táton, 2003.
- : „A zene szimbólumai. A hangok vastagsága” In: Pozsgai Péter (szerk.): *Zenei
anyanyelvünk. Lükő Gábor művei 3.* Budapest: Táton, 2002.

- Mátray Gábor: *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*. Matolcsy Ildikó, Sebestyén Lajos, Szalay Károly (szerk.): Magyar Hírmondó Budapest: Magvető Kiadó, 1984.
- Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény*. In. – (szerk.): Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982.
- Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből*. Budapest: Hungarovox, 2002.
- Ruzitska Ignácz: *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből, melyek fortepiánóra alkalmaztattak Ruzitska Ignácz által*. Rakos Miklós (szerk.) Budapest: Rakos Miklós, 1994.
- Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest: Gondolat, 1971.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai*. Budapest: Zeneműkiadó 1961.
- Tinódi Sebestyén: *Krónika. Erdélyi história*. Sugár István (szerk.): Bibliotheca Historica. Budapest: Európa Kiadó, 1984.

10.18132/LFZE.2015.2

DLA doktori értekezés tézisei

JÁNOSI ANDRÁS

Az archaikus magyar hegedűjáték

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest
2014

I. A kutatás előzményei

A népzene iránti érdeklődés, elhivatottság számomra családi örökség. A legelső Budapesten szervezett táncházban is ott voltam és nem sokkal később korábbi zenei tanulmányaim alapján a népi hegedűjáték tanulmányozásának is nekiláttam. 1975-ben alapítottam először népzenei együttesemet (Jánosi Együttes), amely némi átalakulással azóta is aktív. Gyerekkorom óta kialakult érdeklődésem miatt, kezdettől fogva foglalkoztatott a népzene előadásmódja és népzenei játékos hegedűként az, hogy hogyan jelenhet ez meg a hegedűjátékban. Hangszeres vonószénként előadásmódja, a klasszikus vonósjáték alapján nem volt megközelíthető, de a cigányzene modorában sem szólalt meg hitelesen. Egy ismeretlen zenei világ feltárása volt a feladat, amely a zenei műveltség megszokott, ismert ösvényein keresztül nem volt közelíthető. Maga Bartók is más utat választott e zenei világ megismeréséhez: a helyszínen, személyes kapcsolat útján tájékozódott és hangfelvételeket készített, amelyeket gyűjtőútjairól hazatérve, később is tanulmányozhatott. Az ő módszerét próbáltam követni, amikor 1974 nyarán elindultam erdélyi falvakba, hogy személyesen, a falusi hegedűsöktől ismerjem meg a népzene hegedűs előadásának rejtelmét. E munkámban – csakúgy mint népzenei muzsikusként – sokat köszönhetek Martin Györgynek, aki népzenei gyűjtőmunkánkban kezdettől támogatott, irányított és nélkülözhetetlen segítséget nyújtott. Ha a falusi hegedűsök játéktechnikájáról nem született is munka, Lajtha Széki gyűjtése, Dincsér Oszkár csiki hangszerekről szóló tanulmánya, valamint Bartók RMF I kötetének előszavában írt tanulmánya nagy segítségemre voltak.

10.18132/LFZE.2015.2

II. Források

Elsődleges forrásaim a gyűjtőútjaimon, gyűjtéseimen megismert falusi zenészek voltak: mesterem Dobos Károly, valamint Moldován György (Ika Gyuri) széki primások, Zerkula János és Pulika János gyimesközéploki, Berki Ferenc (Árus Feri) mérai, Radák Béla gyulatelki, Töbiás József mezőkeszűi, Varró Dániel vajdakamarási, Balogh László és Duduj (Malacos) Lajos csíkszentdomokosi, Kodoba Béla magyarpalatkai, Földesi János madocsai, Potta Géza abaújszinei primások később Fodor Sándor Neti mérai, Cilika János és Cilika Gyula bogártelki, Horváth Elek vajdaszentiványi, Csiszár Aladár magyarpéterlaki primás. A velük való személyes kapcsolat, valamint a játékukról, játéktechnikájukról készült készült hang-, illetve videófelvételek voltak legfontosabb forrásaim.

A falusi zenészekkel való személyes kapcsolat, illetve a helyszíni hang-, majd később videófelvételek nélkülözhetetlen segítséget nyújtottak a Zenetudományi Intézet archívumából megismert korábbi felvételek elemzéséhez, megértéséhez.

Az említett forrásokon kívül, ha a falusi hegedűsök játékmódjáról nem találtam is részletes leírást, fontos adalékokat tudhattam meg a következő munkákból:

Lajtha László: *Széki gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954)

Lajtha László: *Székelyrösztmártoni gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954)

Lajtha László: *Kőrispataki gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955)

Dincsér Oszkár: *Két csiki hangszer, Mozsika és gardon*. Domanovszky György (szerk.)

A Népraizi Múzeum füzetek 7. (Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1943.) (1943.)

Bartók Béla: *Rumanian Folk Music I, Introduction to Volume One*. (New York, Suchoff, 1967.)

A falusi hegedűsök játékmódjának elemzéséhez nagy segítséget jelentettek a következő munkák:

Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus kiadó 1998)

III. Módszer

Az archaikus játékmódot őrző falusi hegedűsök egy ismeretlen, feltáratlan zenei világot jelentettek, amelyet a természettudomány módszereivel próbáltam megközelíteni. Először megfigyeltem az ismeretlen zenei jelenségeket, majd megpróbáltam leírni végül kísérletezni kezdtem hegedűn való megszólaltatásukkal. A folyamatot mindaddig újra kezdtem, amíg az eredmény nem volt az eredeti hangfelvételekkel közel egyező. E munkához semmi mással nem pótolható kísérleti terepet jelentett a III. kerületi Zeneiskola Népzenei fakultása (később, 1991-től Óbudai Népzenei Iskola), ahol 1981-től kezdtem hegedűt tanítani. Mindaz, amit disszertációmban leírtam negyven éve tartó megfigyeléseimnek, a megfigyelések elemzésének eredménye. A gyakorlatban, évtizedekig tartó kísérletezéssel, modellezéssel igyekeztem fényt deríteni arra, hogy helyesek-e a hegedűjáték sajátágaival kapcsolatos megfigyeléseim, továbbá, hogy melyek lehetnek e játékmód szükségszerű, illetve véletlenszerű, egyedi, illetve általános elemei. A hegedűjáték jelenségeire vonatkozó megfigyeléseim helyességét egyrészt saját előadói tevékenységemben is teszteltem, a legfontosabb próbát azonban ezeknek a tanítás gyakorlatában való alkalmazása jelentette. Ez utóbbi arra is lehetőséget adott, hogy a jellegzetes hangszeres megoldások taníthatóságát tanulmányozzam és tanításukhoz módszereket keressek, illetve találjak.

10.18132/LFZE.2015.2

IV. Eredmények

Mindazt, amit a falusi, archaikus játékmóddal játszó hegedűsök hegedűjátékának évtizedekig tartó tanulmányozása során megfigyeltem, egyrészt kezdettől fogva saját előadói, illetve népzene tanítási munkámban teszteltem, majd alkalmaztam. Másrészt az előadás jellegzetességeiről és ezeknek hegedűn való megszólaltatásáról, megszólaltathatóságáról kezdettől fogva folyamatosan jegyzeteket, feljegyzéseket is készítettem. Ezek szolgáltak a többféle formában, változatban és terjedelemben megírt „népi hegedű” tantervek, majd „A magyar népzene előadásmódja” című 1999-ben megjelent munkám nyersanyagául, valamint a 2006-ban, a zeneakadémiai népzeneoktatás számára készített hegedű tanterv alapjául. A magyar népzene előadásmódjának, valamint archaikus hegedűjáték több évtizedes tanulmányozása, a megfigyelt gyakorlatban való kipróbálása, megfigyeléseim feljegyzése, a feljegyzések rendszerezése, megfogalmazásuk folyamatos csiszolása tették lehetővé disszertációm megírását.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

Jánosi András: *A barokk zene előadásmódjának élő hagyománya Magyarországon.*

Szakdolgozat, Bessenyei György Tanárképző Főiskola 1996. (Kézirat)

Jánosi András: „Népi hegedű tanterv” Dr. Szűcsné Hobaj Tünde (szerk): *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja, Népzene.* Budapest: Romi – Suli, 1999. 18-50.

Jánosi András: „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. Virágvölgyi Márta-Felföldi László (szerk.) *A széki hangszeres népzene.* Budapest, Planétás, 2000. 226-246.

Jánosi András: *Hegedű tanterv a LFZE Hangszeres népzene képzés hegedű tanszaka számára.* Budapest, 2006 (Kézirat, LFZE)

Jánosi András: *A magyar népzene előadásmódja.* Dunaszerdahely, Csemadok Művelődési Intézete, Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 45. 2009

Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége” Szemerényi Ágnes (szerk.) *Folklór és zene.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009. 327-343.

A Jánosi Együttes hangfelvételei

Hanglemez:

JÁNOSI ENSEMBLE – (1985) Hungaroton SLPX 18103
(Népzene Bartók műveiben, szatmári és mezőszegi zene)
RAPSZÓDIA – (1991) – Hungaroton SLPX 18171
(Liszt források, vajdakamarási, kalocsai és széki muzsika)

Kazetta:

RAPSZÓDIA – (1991) – Hungaroton MK 18171
(Műsora megegyezik az azonos című hanglemezővel)
EZERNYOLCSÁZNEGYVENNYOLCBA’... - (1995) M. G. SZ.
(Válogatás a szabadságharc korának zenéjéből)

CD

RHAPSODY – (1991) – Hungaroton HCD 18191
(Liszt és Bartók források)

77 MAGYAR TÁNC (1730-1810) – (1997) – Hungaroton HCD 18228

KOSSUTH IZENETE ELJÖTT ... (1998) Hiripi HIPCD 0198
(Az 1848/49-es szabadságharc korának dallamai a korabeli források, valamint a népi emlékezet szerint) – A lemez az Együttes 1995-ben megjelent hasonló témájú kazettájának bővített, átdolgozott változata.

PRO PATRIA (2012) MKK HCD 435
(Válogatás a Rákóczi szabadságharc korának zenei emlékeiből)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

GALÁNTÁTÓL GYERGYÓREMETÉIG (2012) MKK HCD 436
(Kodály források)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

FELSŐ-MAROS VIDÉKI HEGEDŰMUZSIKA (2012) MKK HCD 445
(Válogatás Bartók Béla 1912-14-es Felső-Maros vidéki gyűjtéseiből)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

10.18132/LFZE.2015.2

A Jánosi Együttes koncertműsorai:

Zene húros hangszerekre ... dudára és furulyára – Bartók források (1981)
Hallottad-e hírét Szatmár vármegyének ...? (1983)
Holttenger – töredékek az erdélyi mezőség népének életéből (1984)
Magyar Rapszódia – Liszt források (1986)
Talpra Magyar (1987)
Magyar Tájak (1991)
Élő Hagyomány (1991)
A Magyar Táncok Divatja a 18. században (1992)
A Reformkor Zenéje (1994)
Magyar nemesi udvarházak muzsikája a 18. században (1996)
77 Magyar tánc, 1730-1810 (1997)
Kossuth izenete eljött... (1998)
A magyar zene 18. századi emlékei a néphagyományban (1998)
Régi magyar táncok (1998, 2005)
A magyar zenei hagyomány és a műzene (2000, 2002)
Haydn és a magyar zenei hagyomány (2001)
Magyar nemesi udvarházak zenéje, 1770-1800 (2002) /nem azonos a korábbi változattal/
A Rákóczi szabadságharc emlékezete...(2003, 2004)
Az Óperenciás tengeren túl... (2003, 2004, 2007)
Pro patria (2004)
Bartók nyomában (2004, 2006) /a Zene húros hangszerekre... műsor változata/
Régi magyar táncok (2005, 2006) /nem azonos a korábbi változattal/
A magyar és török zene öröksége (2006, 2007)
Galántától Gyergyóremetéig... – Kodály források (2007, 2008)
„Rondo all’ Ongarese” – Haydn és a magyar zenei hagyomány. (2009)
A magyar muzsika öröksége – Válogatás az archaikus magyar zenei hagyományból (2010)
Magyar Rapszódia – A korábbi koncert műsor Liszt évfordulóra átdolgozott változata (2011)
Harmincon innen és túl... – Válogatás az együttes koncert műsoraiból (2011)
A magyar zene XVIII. századi öröksége - A barokk zene előadásmódja és a magyar zenei hagyomány. (2012, 2013)
Liszt és Bartók források (2014)
Az archaikus magyar hegedűjáték (2015)

A Jánosi Együttes jelentősebb szereplései:

Európai Rádiók Népzenei (EBU) Fesztiválja - Kaustinen (1982)
Nemzetközi Bartók Fesztivál - London, Queen Elisabeth Hall (1988)
Nyugat-kelet Hegedű Fesztivál, WDR - Köln (1989)
Lombardiai Őszi Fesztivál - Como (1990)
Duna Fesztivál - Milánó, Teatro Lirico (1991), Monfalcone (1993)
42. Bath-i Nemzetközi Fesztivál - Bath (1991)
Régizene Fesztivál - Csíkszereda (1992,2001,2002, 2004)
Sevillai Világkiállítás - Sevilla (1992)
Thaxtadi Fesztivál - Thaxtad (1993)
Bartók Béla emléknepok - Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár (1995)
Bartók és világa, Bard Music Festival - New York, Lincoln Center (1995)
A hagyományos magyar zene fesztiválja - Párizs, Cite de la musique (1996)
Bartók Napok - Amsterdam, Concertgebouw (1997)
„Európa kulturális fővárosai” Fesztivál - Reykjavik (2000)
Zeneakadémia - Oslo (2000)
Lengyel Rádió, Népzenei fesztivál - Varsó (2001)
„Közép Európa zenéje és nemzeti iskolái” Fesztivál - Megaron - Athén (2002)
Régizenei napok - Sopron, (2003)
Haydn fesztivál - Fertőd Eszterháza (2003)
Csíkszereda - Városi Művelődési Ház - (2004, 2006, 2008)
Berlin - Collegium Hungaricum (2006)
Istanbul (2006, 2007)
Szófia (2008)
London - Queen Elisabeth Hall (2009)
London - King’s Place (2011)
Varsó - Magyar Kultúra Napja - Lengyel Rádió (2011)
Varsó - Festival La folle Journe - Le Titan (2011)
Istanbul - Boğaziçi University (2011)
Bukarest - Bukaresti Magyar Intézet (2013)
Csíkszereda (2013)
Székelyudvarhely (2013)
Koltó (2013)
Istanbul - CKM (2014)

10.18132/LFZE.2015.2

Thesis of DLA Dissertation

ANDRÁS, JÁNOSI

The Archaic Hungarian Fiddle Playing

Liszt Ferenc Academy of Music
No 28 Doctoral School of the Science of
Arts and Cultural History

Budapest
2014

I. Antecedent of research

My interest and vocation in folk music is inheritance of my family. I was taking part in the first Táncház organized in Budapest and not long after by my previous musical studies started to investigate the folk fiddle playing. I founded my folk music ensemble (Jánosi Ensemble) first time in 1975 which after some transformation is still active. Because of my interest have developed since my childhood, the way of interpretation of folk music as well as how could it appear in the fiddle playing kept my mind occupied. To approach our traditional string music by base of classical string music was not possible as well as the interpretation style of the so called gipsy music was not suited to sound the archaic fiddle music authentic way. To explore a new musical world that was the challenge which could not be solve by the common ways of music education. Bartók himself choosed another way too to explore the musical world of the folk music when he started to research it: he travelled far away to the villages and studied personally the interpretation of villager performers on the premise and he recorded their melodies to get a possibility to studie them later too. I tried to follow his method when I started to Transilvanian villages in 1974, to studie personally the way of interpretation of villager fiddlers. As well as several folk musician colleague of me I can thank a lot to Martin, György who had been helped me a lot in my work. Though there was not any studie, article or book about the archaic playing technic and interpretation of the Hungarian villager fiddlers I found several important information in ‘Széki gyűjtés’ of Lajtha, László as well as in the studie of Dincser, Oszkár about two instrument of county ‘Csik’ and in the preface of Bartók’s Rumanian Folk Music.

10.18132/LFZE.2015.2

II. Sources

My primary sources were the villager musicians whome I knew on my collector roads: My master Dobos, Károly as well as Moldován, György (Ilka Gyuri) fiddlers of Szék, Zerkula, János and Pulika, János fiddlers of Gyimesközélpók, Berki, Ferenc (Árus, Feri) fiddler of Méra, Radák, Béla, Tóbiás, József, and Varró, Dániel fiddlers of Gyulatelke, Mezőkeszű and Vajdakamarás, Balogh, László and Duduj (Malacos) Lajos fiddlers of Csíkszentdomokos, Kodoba, Béla, Földesi János and Potta, Géza fiddlers of Magyarpalatka, Madocsa and Abaújszina as well as those whome I knew later as Fodor, Sándor Neti, Cilika, János and Gyula fiddlers of Méra and Bogártelke and Horváth, Elek and Csiszár, Aladár fiddlers of Vajdaszentivány and Magyarpéterlaka. The personal acquaintanceship with them and the sound and video records made about their playing were my most important sources. All these serve an integral aid to me to analyse and understand the older musical sound recordings of the archive of Institute for Musicology which I have known during my career.

Besides the above mentioned sources though I could not find detailed presentment of the archaic playing technic of the villager fiddlers I could learn a lot from the below mentioned works.

Lajtha László: *Széki gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954)

Lajtha László: *Székelykeresztmártoni gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954)

Lajtha László: *Kőröspataki gyűjtés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955)

Dincsér Oszkár: *Két csiki hangszer, Mózika és gardon*. Domanovszky György (szerk.)

A Néprajzi Múzeum füzetek 7. (Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1943.) (1943.)

Bartók Béla: *Rumanian Folk Music I, Introduction to Volume One*. (New York, Suchoff, 1967.)

To analyse the playing technic of villager fiddlers my main assistances were the next works:

Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus kiadó 1998)

III. Method

The villager fiddlers who have still preserved the archaic way of playing the violin mean an unknown, undisclosed musical world which I tried to explore with the research method of natural science. First of all I observed the unknown musical phenomena than I tried to describe them, finally I made experiments on my fiddle to bring out them. I started again and again from the beginning the process until it's sounding was not near to the original recording's sonority enough. For that work the Folk Music Faculty of the Bp. 3rd district Music School (later, since 1991 Óbudai Népzenei Iskola) where I have been a fiddle teacher since 1981, meant to me an irrecoverable proving ground. All the things I wrote in my dissertation are the result of my observations have started forty years ago. I have aimed to shed light on, whether my observations in connection the archaic fiddle playing are right or not and which are the inevitable or eventually components of that way of interpretation in practice making experiments and tests for decades. My observations relative to the phenomena of fiddle playing I have tested in my own performer career but the primal test was to use all of these in teaching practices. This gave me a possibility to study the ways of teaching the characteristics of fiddle playing looking for methods and find them.

10.18132/LFZE.2015.2

IV. Results

All the things I have observed in the playing technic of villager fiddlers for decades I have tested in my own performer career on the one part. On the other part as from about all these characteristics as the ways how could we bringing out those on fiddle I have written memos time to time since the beginning. These memos were the basic matter of the curriculum I made for the fiddle department of traditional music education in several aspect and version as much as of my book edited in 1999 (A magyar népzene előadásmódja) and just the same as of the curriculum I made for the folk music education in 2006.

I have investigated the interpretation of the Hungarian folk music for decades have wrote the observed things and tested in my performer practise as well as in my pedagogical work, I described these and continually refined the descriptions all these gave me possibility to write my dissertation.

V. Documentation of the activity relating to the subject matter of the dissertation

Jánosi András: *A barokk zene előadásmódjának élő hagyománya Magyarországon.*

Szakkoloztat, Bessenyei György Tanárképző Főiskola 1996. (Kézirat)

Jánosi András: „Népi hegedű tanterv” Dr. Szücsné Hobaj Tünde (szerk): *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja, Népzene.* Budapest: Romi – Suli, 1999. 18-50.

Jánosi András: „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. Virágvölgyi Márta-Felföldi László (szerk.) *A széki hangszeres népzene.* Budapest, Planétás, 2000. 226-246.

Jánosi András: *Hegedű tanterv a LFZE Hangszeres népzene képzés hegedű tanszaka számára.* Budapest, 2006 (Kézirat, LFZE)

Jánosi András: *A magyar népzene előadásmódja.* Dunaszerdahely, Csemadok Művelődési Intézete, Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 45. 2009

Jánosi András: „A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége” Szemerkenyi Ágnes (szerk.) *Folklór és zene.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009. 327-343.

The recordings of Jánosi, András with the Jánosi Ensemble

LP:

JÁNOSI ENSEMBLE – (1985) Hungaroton SLPX 18103
(Népzene Bartók műveiben, szatmári és mezőszéki zene)
RAPSZÓDIA – (1991) – Hungaroton SLPX 18171
(Liszt források, vajdakamarási, kalocsai és széki muzsika)

Casette:

RAPSZÓDIA – (1991) – Hungaroton MK 18171
(Műsora megegyezik az azonos című hanglemezzel)
EZERNYOLCSZÁZNEGYVENNYOLCBA’... - (1995) M. G. SZ.
(Válogatás a szabadságharc korának zenéjéből)

CD:

RHAPSODY – (1991) – Hungaroton HCD 18191
(Liszt és Bartók források)

77 MAGYAR TÁNC (1730-1810) – (1997) – Hungaroton HCD 18228

KOSSUTH IZENETE ELJÖTT ... (1998) Hiripi HIPCD 0198
(Az 1848/49-es szabadságharc korának dallamai a korabeli források, valamint a népi emlékezet szerint) – A lemez az Együtt 1995-ben megjelent hasonló témájú kazettájának bővített, átdolgozott változata.

PRO PATRIA (2012) MKK HCD 435
(Válogatás a Rákóczi szabadságharc korának zenei emlékeiből)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

GALÁNTÁTÓL GYERGYÓREMETÉIG (2012) MKK HCD 436
(Kodály források)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

FELSŐ-MAROS VIDÉKI HEGEDŰMUZSIKA (2012) MKK HCD 445
(Válogatás Bartók Béla 1912-14-es Felső-Maros vidéki gyűjtéseiből)
A lemez kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

10.18132/LFZE.2015.2

Concert programs of the János Ensemble directed by János, András:

Zene húros hangszerekre ... dudára és furulyára – Bartók források (1981)
Hallottad-e hírét Szatmár vármegyének ...? (1983)
Holttenger – töredékek az erdélyi mezőség népének életéből (1984)
Magyar Rapszódia – Liszt források (1986)
Talpra Magyar (1987)
Magyar Tájak (1991)
Élő Hagyomány (1991)
A Magyar Táncok Divatja a 18. században (1992)
A Reformkor Zenéje (1994)
Magyar nemesi udvarházak muzsikája a 18. században (1996)
77 Magyar tánc, 1730-1810 (1997)
Kossuth izenete eljött... (1998)
A magyar zene 18. századi emlékei a néphagyományban (1998)
Régi magyar táncok (1998, 2005)
A magyar zenei hagyomány és a műzene (2000, 2002)
Haydn és a magyar zenei hagyomány (2001)
Magyar nemesi udvarházak zenéje, 1770-1800 (2002) /nem azonos a korábbi változattal/
A Rákóczi szabadságharc emlékezete... (2003, 2004)
Az Óperenciás tengeren túl... (2003, 2004, 2007)
Pro patria (2004)
Bartók nyomában (2004, 2006) /a Zene húros hangszerekre... műsor változata/
Régi magyar táncok (2005, 2006) /nem azonos a korábbi változattal/
A magyar és török zene öröksége (2006, 2007)
Galántától Gyergyóremetéig... – Kodály források (2007, 2008)
„Rondo all’ Ongarese” – Haydn és a magyar zenei hagyomány. (2009)
A magyar muzsika öröksége – Válogatás az archaikus magyar zenei hagyományból (2010)
Magyar Rapszódia – A korábbi koncert műsor Liszt évfordulóra átdolgozott változata (2011)
Harmincon innen és túl... – Válogatás az együttes koncert műsoraiból (2011)
A magyar zene XVIII. századi öröksége - A barokk zene előadásmódja és a magyar zenei hagyomány. (2012, 2013)
Liszt és Bartók források (2014)
Az archaikus magyar hegedűjáték (2015)

Thmost important guest performances of the János Ensemble:

Európai Rádiók Népzenei (EBU) Fesztiválja - Kaustinen (1982)
Nemzetközi Bartók Fesztivál - London, Queen Elisabeth Hall (1988)
Nyugat-kelet Hegedű Fesztivál, WDR - Köln (1989)
Lombardiai Őszi Fesztivál - Como (1990)
Duna Fesztivál - Milánó, Teatro Lirico (1991), Monfalcone (1993)
42. Bath-i Nemzetközi Fesztivál - Bath (1991)
Régizene Fesztivál - Csíkszereda (1992,2001,2002, 2004)
Sevillai Világkiállítás - Sevilla (1992)
Thaxtadi Fesztivál - Thaxtad (1993)
Bartók Béla emléknapi - Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár (1995)
Bartók és világa, Bard Music Festival - New York, Lincoln Center (1995)
A hagyományos magyar zene fesztiválja - Párizs, Cite de la musique (1996)
Bartók Napok - Amsterdam, Concertgebouw (1997)
„Európa kulturális fővárosai” Fesztivál - Reykjavik (2000)
Zeneakadémia - Oslo (2000)
Lengyel Rádió, Népzenei fesztivál - Varsó (2001)
„Közép Európa zenéje és nemzeti iskolái” Fesztivál - Megaron - Athén (2002)
Régizenei napok - Sopron, (2003)
Haydn fesztivál - Fertőd Eszterháza (2003)
Csíkszereda - Városi Művelődési Ház - (2004, 2006, 2008)
Berlin - Collegium Hungaricum (2006)
Istanbul (2006, 2007)
Szófia (2008)
London - Queen Elisabeth Hall (2009)
London - King’s Place (2011)
Varsó - Magyar Kultúra Napja - Lengyel Rádió (2011)
Varsó - Festival La folle Journe - Le Titan (2011)
Istanbul - Boğaziçi University (2011)
Bukarest - Bukaresti Magyar Intézet (2013)
Csíkszereda (2013)
Székelyudvarhely (2013)
Koltó (2013)
Istanbul - CKM (2014)